TERCERA EDICIÓN

Pablo Iglesias Turrión (ed.)

CUANDO LAS PELÍCULAS VOTAN

LECCIONES DE CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE



TERCERA EDICIÓN

Pablo Iglesias Turrión (ed.)

CUANDO LAS PELÍCULAS VOTAN

LECCIONES DE CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE





Pablo Iglesias Turrión (ed.)

Cuando las películas votan

LECCIONES DE CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE



PRIMERA EDICIÓN: JULIO 2013

SEGUNDA EDICIÓN: OCTUBRE 2013

DISEÑO DE CUBIERTA: ESTUDIO PÉREZ-ENCISO

FUENCARRAL, 70

28004 MADRID

TEL. 91 532 05 04

FAX 91 532 43 34

WWW.CATARATA.ORG

CUANDO LAS PELÍCULAS VOTAN.

LECCIONES DE CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE

ISBNE: 978-84-9097-945-7

ISBN: 978-84-8319-831-5

DEPÓSITO LEGAL: M-18.523-2013

IBIC: YQJ/APF

PREFACIO

LAS CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE

PABLO IGLESIAS TURRIÓN

Algo fácil de constatar entre los estudiantes de ciencias sociales (así lo hemos visto en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid) es su enorme sensibilidad audiovisual. Cuando se les pregunta por las cinco novelas y cinco películas de ficción que les hayan marcado caemos en la cuenta de que los estudiantes no leen vorazmente, pero que, por el contrario, ven mucho cine.

Sin duda la literatura aporta elementos cruciales e imprescindibles para la formación intelectual de los estudiantes. Pero, llegados al nivel universitario, poco se puede hacer si la mayoría de los alumnos no tienen el hábito de leer (aparte de hacerles muchas recomendaciones). Sin embargo, su cultura audiovisual, y en particular en lo que respecta al cine y, de manera creciente, las series, permite la exploración de conceptos y categorías fundamentales de las ciencias sociales. Cualquier docente puede experimentar una gran satisfacción viendo cómo sus estudiantes pueden hacerse con la noción de compresión espacio-temporal de Harvey a través de *Simón del desierto*, de

Buñuel; saber, mediante *Queimada*, de Gillo Pontecorvo, qué representan las nociones de raza y etnia entendidas como decisiones sociales asociadas a las estructuras coloniales; o cómo discuten entre ellos lo que significa el género, como construcción cultural y social, tras visionar y analizar *Lolita,* de Kubrick.

En este manual se han reunido a un buen grupo de colegas con diversa formación en las ciencias sociales (politólogos, sociólogos, juristas, historiadores, comunicadores sociales…) para ofrecer una herramienta que pueda ser útil tanto a profesores y estudiantes como a personas interesadas en entender el mundo en el que viven. Dieciocho miradas que exploran cuestiones fundamentales para las ciencias sociales, cuyo ángulo no siempre está iluminado.

Este libro es uno de los resultados del proyecto de innovación educativa y mejora de la docencia "El cine para comprender los conceptos fundamentales de las ciencias sociales", financiado por el Vicerrectorado de Evaluación de la Calidad de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido a mejorar las dinámicas de aprendizaje derivadas de la implantación del Espacio Europeo de Educación Superior y los nuevos grados y postgrados.

Más allá de los límites del Espacio Europeo de Educación Superior (desafortunado nombre que pretende con su propio bautizo hacer inferiores todas las demás formas de conocimiento), y que ha sido objeto de muchas críticas justas por parte de estudiantes y profesores, lo que es indudable es que las metodologías de enseñanza de las ciencias sociales están muy envejecidas. Es nuestra intención que este manual contribuya a su necesario rejuvenecimiento. Como ocurre con todos los ámbitos de la política, los conceptos y los espacios "políticos" son, por definición, lugares en disputa. El "Silencio: se rueda" puede convertirse en un indirecto "Silencio: no se piensa" o en un provocador: "Silencio: se actúa". En un tiempo en donde el

discurso político es una forma de acción, estas reflexiones sobre el cine son una invitación a salir de la parálisis propia de este tiempo de crisis donde el problema, cada vez más acuciante, no es que lo viejo no termine de marcharse ni que lo nuevo no termine de llegar, sino que cada vez parece más evidente que los monstruos propios de los tiempos críticos (segunda parte de la conocida frase de Gramsci) ya están aquí. En un tiempo pasado con el que compartimos muchos de sus diagnósticos, los monstruos devastaron el continente porque lograron hacerse ver como "normales". Para ponerle trabas a esa normalización traemos al debate esta mirada que no quiere olvidar que la verdadera academia es la que sirve a la sociedad que la cobija.

Madrid, mayo de 2013

CAPÍTULO 1

‘DOGVILLE’. ¿QUÉ ES EL LIBERALISMO? (A MODO DE INTRODUCCIÓN)

CARLOS PRIETO DEL CAMPO

‘DOGVILLE’ O LA APOLOGÍA DEL LIBERALISMO

El signo cinematográfico une dos significados en la misma unidad expresiva de su semiótica carente de significante. El significante cinematográfico es la explosión de un significado multiplicado por el propio desdoblamiento de su imagen, que se hace perceptible en la secuencia virtuosa de los significados individuales. La imagen cinematográfica es signo porque construye significado a partir de una secuencia que no cobra todo su sentido hasta que no se ha saturado a sí misma con un signo complejo que es único y que solo es posible como una acumulación de signos parciales que constituyen en su unidad un signo-película. Una buena película es un signo cinematográfico, un signo *tout court*, una unidad de significado. Una mala película es un signo afásico, un signo roto que el director no ha podido construir como tal, que no ha sido posible constituirse como tal. Un signo cinematográfico no puede alcanzar su madurez antes de la última unidad de sentido que se añade a los

signos parciales que conforman la explosión de su significado: una película fallida es la sucesión de significados parciales incompletos que no logran producir un signo; es la repetición o la banalidad de significados abortados que se convierten en signos malogrados antes de comunicar un signo completo; es un signo imposible antes del signo que hace del goce de la comunicación la condición de posibilidad de su inteligibilidad. Si el signo se manifiesta en su parcialidad salta por los aires la posibilidad de comunicación, es un signo balbuceante, disléxico, afásico, autista, que solo reproduce la impotencia del goce en el narcisismo de la comunicación sobrecodificada por el propio idiolecto del director. No hay, pues, signo cinematográfico sin economía política de la contención expresiva y sin la madurez del disfrute de la comunicación plena, directa, compleja a lo largo de la secuencia de significados cinematográficos de una película. El apresuramiento en la comunicación es equivalente a la premura estúpida en el disfrute del placer: la esfericidad de las secuencias es la estrategia de comunicación de un placer cuya trayectoria de goce es acumulativa e intensiva. No hay signo cinematográfico sin el ritmo preciso de una comunicación contenida que no puede transmitirse mediante una simultaneidad instantánea y cuyo desbordamiento solo puede concluir en repetición o en logorrea inconexa que arruina el proceso de comunicación. La economía narrativa es la garantía de una comunicación genuina; la acumulación de significados sin lógica semiótica es solo la incapacidad de hablar traducida al mundo de las imágenes. No hay comunicación sin construcción del placer y no hay signo cinematográfico sin construcción acumulativa de significados que tan solo con la última toma construyen el signo y cierran la comunicación visual cinematográfica y dotan al goce de su percepción definitiva. El signo cinematográfico penetra en los cuerpos en ese momento, aunque su disfrute intelectual-libidinal se acumule en la secuencia

de los planos que hacen posible la comunicación.

El mal signo cinematográfico produce una cascada de signos inteligibles que comunican banalidades, lugares comunes o ideas recibidas. La pesadez de esa inteligibilidad es la banalidad de la comunicación que no logra provocar placer. No se trata de una situación ideal de habla, sino de estrategias comunicativas de enunciados performativos ejecutados por actores que juegan con la realidad para enunciarla con finalidad transformadora. Hasta ahora los cineastas se han limitado a filmar y narrar el mundo, pero la tarea es comunicarlo, podríamos decir. Porque la comunicación es el placer de la transformación de las condiciones de enunciación: transformación del emisor, transformación del receptor, transformación del juego de posiciones en el campo de la percepción social del flujo de la realidad dominante. Nada más tedioso que una secuencia de malos signos cinematográficos que constituyen meros ejercicios narcisistas de la propia verborrea del director, nada más penoso que los ejercicios de estilo de quien se recrea en su propia estética y en su obra personal: náusea y aburrimiento de la propia patología de signos abortados en la propia acumulatividad de su secuencia. La acumulación de signos desordenados siempre es en una película la acumulación de signos que giran alrededor de sí mismos porque no logran comunicar nada excepto su propia impotencia para comunicar; solo comunican el desorden de su propia ausencia de discurso cinematográfico, solo comunican la propia afasia del director atrapado en un lenguaje que no controla, en una estrategia comunicativa que coloca en su centro su propia obsesión por hacerse visible para la contemplación por otros ante la incapacidad de crear el ritmo de la comunicación mediante la creación de belleza, de mensaje y de desplazamiento de la cadena narrativa en el universo proliferante de signos hermosos que producen goce y placer: *Dogville* (Lars von Trier, 2003).

I

Dogville es la apología del liberalismo, es la narración milimétrica de la historia del contrato social en las sociedades capitalistas del sistema-mundo moderno. La economía semiótica de la película está cuidadosamente construida para producir la comunicación de un signo cinematográfico puro, porque este se adapta perfectamente a la descripción del objeto que constituye su significado: la violencia del contrato y la contractualización de la violencia mediante el pacto social. No hay residuo en la narración porque la totalidad del signo cinematográfico está construido en torno a la manifestación polimórfica de la violencia en un contexto de degradación del contrato por mor de la extrema aparición del miedo, la ley y la destrucción. Que la violencia sea de un tipo u otro, que sea mafiosa o policial, que sea legal o comunitaria poco importa; y esta variabilidad no tiene en *Dogville* importancia alguna, porque el miedo que engendra la desaparición física o la reducción de la vida a nuda vida empapa, ordena y articula todo el catálogo discursivo de la película. En la economía semiótica de la narración la matriz narrativa se construye, pues, a partir de la relación violencia/contrato: el juego de su ósmosis cuasi perfecta informa el ritmo brutal de la modernidad capitalista al igual que inspira el majestuoso despliegue cinematográfico de *Dogville*.

Dogville es aparentemente una parábola sobre Estados Unidos; es en realidad la parábola del liberalismo moderno en su constitución capitalista como urdimbre violenta que encuentra en las formas amables del contrato la formalización de una física de la fuerza que deberá desplegarse inexorablemente. *Dogville* es la modernidad y esa modernidad es capitalista o, mejor, el capitalismo no puede ser moderno porque, una vez constituido como sistema-mundo, en Estado-nación o en comunidad nacional no tiene otro tiempo que el de su reproducción y desequilibrio constante por el

impacto de las luchas y el desplazamiento de la constitucionalización de la violencia mediante el despiadado ejercicio de la misma por la clase dominante, por la nación elegida o por la comunidad autoconstituida. Y esa violencia es bilateral, multilateral, ineludible e inextricable de la reproducción social. Puede desplegarse de un lado o de otro, puede ser macro o micro, estructural o comunitaria, personal o familiar, infantil o adulta, pactada o salvaje, prevista o inmediata. Toda la estructura de la película está construida a partir de esta excentricidad de la violencia, de su fuente y de su origen: de su irradiación o de su linealidad unívoca, de su despliegue torrencial o de su dardo privado y personal. Solo es posible expresarse violentamente y la ausencia de ella es solo la antesala de su reaparición: la violencia tal y como ha funcionado en el liberalismo moderno una vez rota la continuidad de la reproducción de las grandes narrativas de la dominación a finales del siglo XVIII y con la emergencia de la violencia estructural y militar como grandes codificadores del largo siglo XIX y del largo siglo XX. El núcleo conceptual de la película es, pues, la violencia del contrato en la teoría liberal de la política y de la representación del conflicto en el capitalismo histórico.

II

Lars von Trier comienza la película situando la nación Dogville, la comunidad Dogville, en medio de la explotación capitalista liberal: es una comunidad pobre, con viviendas humildes y en mal estado, gentes buenas y honestas que cuidan de sí mismas gracias a las formas de autoprotección que aseguran la cohesión social producto de la sumisión: Dogville tiene una identidad nacional, es una comunidad, es un grupo que se reproduce pensando en su identidad gracias a una división del trabajo simbólica y social que estabiliza su posición espacial sin preocuparse aparentemente de su inserción en el

mundo exterior. Pero ese mundo exterior produce pobreza y esa pobreza, esa inestabilidad, produce formas autoritarias de reproducción social. Es la triste historia de Dogville, dice el narrador, es la triste historia del liberalismo, es la triste historia de la nación, la comunidad y la identidad producto de la violencia estructural del sistema que se fagocita, que es la pura entropía de la violencia y de la identidad de la modernidad, dice el semiólogo marxista, es el cierre ontológico de la realidad, dice el militante comunista. Si se oye ruido en el fondo del valle, si llega un monótono estruendo de actividad, este responde a la construcción de una penitenciaria: Kafka y el capitalismo, la nación y la disciplina, la comunidad y la barbarie. Dogville es la filigrana de una estructura social producto de la violencia y el contrato, es la historia del capitalismo y de la subjetividad individual del liberalismo y de la norma comunitaria del Estado moderno.

Pero Dogville no tiene consistencia física en la película de Von Trier, no tiene materialidad, apenas es bidimensional y desde luego es transparente, porque el juego del liberalismo es la brutalidad de la abstracción pura de los mecanismos de explotación económica y de la dominación política de una representación siempre sucia, siempre tullida, siempre magullada por las relaciones de clase impuestas sin remisión. Dogville no es, sin embargo, el panóptico, que siempre ha sido una metáfora insuficiente políticamente hablando; Dogville es la abstracción pura del capitalismo y del liberalismo imbricados en una comunidad y en un juego de producción de subjetividad que es el correlato humanista de la ideología de la nación. No hay espacio porque este es producido por la acumulación y la dominación; no hay tiempo porque este es el producto de la disciplina y de la comunidad que se cohesiona únicamente por la exclusión; no hay expansión y contracción de lo posible, porque la subjetividad es la circularidad de una comunidad imaginada que no quiere y no puede romper el artificio de su subjetividad:

nuestra identidad es transparente porque está fijada en el territorio que habitamos inmóviles, como satélites de un sol que irradia la fijeza de las relaciones de poder que no podemos mirar, que nos ciega y nos hipnotiza porque su esfericidad es el cierre de nuestro mundo de vida y de la representación política que lo hace posible. Dogville es transparente porque el liberalismo es una metáfora de la suciedad, de la doblez, de la mentira de la comunidad nacional, detrás de la cual acecha implacable la violencia del mercado mundial. La comunidad nacional tiene que ser transparente, cohesionada, sin rendijas, ni grietas ni poros, porque en ellos se aloja la impureza de la vida, la rabia de la rebelión, la ruptura del significante: Dogville es la narración del pasado para congelar el presente, es la transparencia de la comunidad para abolir el espacio, es el ensimismamiento identitario para no abolir el poder del capital que congela el cambio, que reproduce la bestialidad, que dobla la sumisión mediante el discurso de la neutralidad liberal de la representación y, cómo no, del maldito diálogo. Dogville no tiene dimensiones porque su ubicación en el mundo debe ser obliterada, borrada, cancelada, elidida del discurso y de la práctica de la reproducción social.

III

Pero, obviamente, Dogville no es el sol de un firmamento sin estrellas, no es la estela blanca de una vía láctea sin fin que se repliega sobre sí misma como un anillo de Moebius identitario, explotador y feliz. Dogville también se desdobla mediante el discurso y la asamblea de la comunidad, se constituye mediante la representación, se organiza mediante la división del trabajo y la contractualización de las relaciones sociales. Dogville es pobre y miserable, pero esa pobreza y esa miseria no pueden explicitarse en la autorreflexividad de su inserción en el mundo exterior, en el mercado global; Dogville, sin

embargo, sí es una comunidad performativa que es capaz de actuar cuando es necesario, sí está constituida por la nervadura de los circuitos neuronales de la dominación: solo hace falta que una extranjera, que una cimarrona, que una apátrida haga aparición en la segunda naturaleza del escenario social de su reproducción: entonces la lógica apabullante del liberalismo y la democracia destilan prodigiosamente su esencia, su perfume, su hedor.

Grace llega a Dogville perseguida por la violencia, sin tener en la lógica narrativa de la película más importancia su origen o su peripecia psicológica individual. El miedo, la fuerza sobre ella, la imposibilidad de perseverar en su ser mueve toda su estrategia de supervivencia, ordena su acción comunicativa, racionaliza sus pasiones, hace florecer su subjetividad: es la violencia de la modernidad, es la violencia del capital, es la violencia del cierre ontológico de la realidad. Y la comunidad liberal sabrá premiar su inserción en ella, sabrá sabiamente disciplinar su aceptación y recompensar su tesón, sabrá negociar, torpe y estúpidamente esta vez, con el mercado mundial, que responderá de la forma canónica a su ofrecimiento, tras el intento de venta de su activo más preciado y valorado en esa coyuntura histórica del proyecto nacional. Pero no adelantemos acontecimientos, porque el liberalismo siempre ha tenido sus ritmos, sus sutilezas, sus misterios y sus sinuosidades, y Dogville no es una excepción a este respecto. Veamos ahora cómo funciona el contrato, el discurso, los derechos, las subjetividades, la comunidad. Comunidad, nación, sujeto, ¡qué hermosas palabras declinadas en la cinta de Von Trier! ¡Cuánta ternura sociológica encerrada en ellas!

IV

Dogville es también la apología en el espacio sobresaturado de las disciplinas que siempre deben cerrarse sobre el bucle infinitamente repetido del miedo y de la explotación de la relación-capital: es el correlato dinámico del

liberalismo que afirma el derecho para replegarse en la vergüenza no confesada de un poder que debe imponerse allí donde el derecho funciona mal sobre el cuerpo desnudo proletario. En Dogville, cada incremento del miedo de las *middle classes* nacionales y comunitarias se cobra mediante la intensificación de la explotación y la hipertrofia de las disciplinas que se imponen a Grace: a la amenaza de la violencia imaginada se responde con la usurpación paulatina, aparentemente negociada, de los derechos: siempre el diálogo para violar el contrato, siempre el contrato vaciado por las disciplinas, siempre la explotación para cerrar el bucle perfecto del centrismo liberal, democrático, consensuado, racional. Te exploto más porque el futuro es incierto y tu protección depende de mi seguridad y mi integridad metafísicas; la vuelta de tuerca de tu explotación es tan solo el correlato material que necesito para sentirme suficientemente bien como para protegerte: no te destruyo, Grace, solo te pido un esfuerzo extra para que no seas exterminada, cosa que no deseo, cosa que quiero impedir por todos los medios siempre que, eso sí, no amenaces definitivamente mi subjetividad explotadora, la identidad especular de mi reproducción comunitaria y nacional. En Dogville, ciudad liberal, comunidad nacional, el miedo es interno y externo simultáneamente y su cruce exaltado es el foco que condensa la explotación y las disciplinas, el consenso y la sumisión, la democracia y el liberalismo podridos de una precipitación sin remedio de los más débiles en las fauces ciegas de los caprichos de la constitución subjetiva e identitaria de los más fuertes. Tal vez seamos una comunidad débil frente a fuerzas externas que nos amenazan, tal vez seamos la elite que decide los ritmos de la acumulación de capital y del poder global, en todo caso, el desequilibrio de la percepción inestable de nosotros mismos siempre se reestablecerá a tu costa: somos liberales, somos demócratas, somos sujetos racionales que siempre ajustan sus identidades sobre la explotación de un

supuesto residuo que cada vez es mayor cuantitativa y cualitativamente, que se aproxima asintóticamente al 99 por 100. *Dogville* es la filigrana de esa inestabilidad perpetua de una ciudad que siempre se ajusta incrementando su barbarie, que no conoce otro equilibrio que el que se reestablece a costa de los dominados: esta es la alegría del liberalismo, esta es la apología del capitalismo.

V

Dogville organiza la degradación de Grace mediante la sobresaturación del discurso: la comunidad produce discurso para someter, para codificar, para redistribuir al sujeto en su cambiante economía política de la explotación. Tom piensa, analiza sin parar, se ubica respecto a la comunidad, introyecta su violencia y la expone como consenso liberal sobre la explotación de otros y sobre la clausura de la posibilidad de emancipación. Durante toda la película, el ritmo de los desplazamientos de Grace está sobrecargado por un discurso que de modo afásico y autista respecto a la realidad de la explotación se utiliza como significante puro ajeno al significado de la subjetividad y del cuerpo del explotado, del extranjero, del que está pero no es, del que es pero no es igual, del que existiendo en medio del mundo no puede, sin embargo, ser elidido y suprimido sin remisión. No es ya la ajada metáfora del amo y el esclavo, es la invención floreciente del discurso aparentemente no violento que reinventa una y otra vez una comunidad imposible cuyo enunciado de dominación es brutalmente performativo: la performación bestializante del capital siempre declinada en forma de diálogo y argumento: si no hay discurso no hay acción del sujeto y sin acción no hay dominación reinventada por la subjetividad mil veces recreada en la invención de la identidad sometida. Tom, en *Dogville*, habla y habla, razona y piensa en el inolvidable banco de las viejas, que esta película convierte en

categoría filosófica, se posiciona respecto a los discursos en liza y recubre siempre su acción mediante el diálogo: habla consigo mismo, habla con la comunidad de Dogville, habla con Grace, habla con los forasteros; su palabra jalona los requiebros de la realidad, su discurso dota de racionalidad a la explotación, su amabilidad enunciativa solidifica la brutalidad fáctica de la dominación. Sin discurso no hay racionalidad en *Dogville*, sin la cuidadosa descripción de las opciones en juego no hay activación de la subjetividad de Grace para performar la explotación. Y no se trata de las pobres descripciones del simulacro y la hiperrealidad: se trata de la dura lógica de la multidimensionalidad brutal del capitalismo. Pero lo más fascinante es la pertenencia de Tom a la República de las letras, a la cofradía de quien calcula todo en función de su narcisismo superegoísta disfrazado de solidaridad corporativa: Tom piensa que porque su miserable estrategia se desdobla siempre en discurso su superioridad moral está garantizada, que porque dobla la realidad con la justificación de un análisis tiene derecho a mantenerse a salvo de la brutalidad reinante, que porque otros se han comportado como él se comporta se halla más allá de todo juicio ético vinculante y de toda responsabilidad política dirimente. Tom tiene la mejor casa de Dogville. Se oyen disparos, alguien pregunta por Grace, que se esconde en la mina, Tom guarda la tarjeta de los señores amenazantes que piden información sobre la chica y ofrecen una recompensa.

VI

El miedo se paga con el trabajo físico: para que Grace se pueda quedar en Dogville, Tom logra convencer a la comunidad de que el don de su trabajo redimirá el riesgo de lo desconocido y la amenaza siempre potencial de las *classes dangereuses*: los liberales debaten, siempre han debatido, el coste-beneficio de la presencia del sujeto proletario y el sujeto ha introyectado esa

economía política en la constitución de su subjetividad. Si no te conozco, dice el liberalismo, debes trabajar para mí para que puedas reconocerte, porque mi poder puede aniquilarte. En *Dogville*, el trabajo redime la aceptación: si vas a ser una clase social en la estructura de poder que controlo, trabaja para que decida si tu expulsión es o no recomendable. El liberalismo es el nervio del autoritarismo: no reconoce a las diversas composiciones de clase si antes no las cauteriza mediante la explotación. Dogville es un pueblo de perros: los liberales son los perros de la modernidad capitalista y Tom, el socialdemócrata, el democratacristiano, el tonto siempre dispuesto a derramar sangre. Pero Lars von Trier no es tonto, ya que sabe que el trabajo de Grace es inútil, porque en Dogville no hay nada que hacer, porque el juego de la explotación capitalista gira sin cesar en la espiral ascendente y descendente de su propia entropía, de su propia autodestructividad, de su propio delirio paranoico: y, sin embargo, la sístole y la diástole de esas espirales que se agotan en su recíproca simetría son esenciales para que el flujo del agotamiento produzca realidad, felicidad, identidad, subjetividad. El trabajo y el tiempo, el examen y la prueba, la aprobación o la destrucción. Nadie necesita ayuda en Dogville, nadie precisa del don del trabajo de una fuerza de trabajo gratuita, pero todos encontrarán una excelente oportunidad para inventar estrategias de dominación a partir de la prestación laboral y paulatinamente utilizarán la debilidad de quien trabaja para destrozar su dignidad. Es buena gente la de Dogville, gente honesta que tiene esperanzas y que sueña con su nación, como Tom: el liberalismo, el centrismo liberal, es la ideología de la buena gente, de la gente honesta que tiene esperanzas y que sueña: el liberalismo es el amago de sueño que cuenta la pesadilla que una y otra vez se recrea ante los fuegos artificiales de la justicia y la representación, que siempre se apagan cuando caen sobre el suelo frío del capitalismo y la nación sembrado de retorcidos hierros humeantes producto de la política

continuada por otros medios. Y aun con todo es posible la felicidad en Dogville, y también el amor: Tom y Grace se quieren, pero Von Trier quiere la felicidad balizada por el miedo, por el juicio, por la culpa y por la medida: en el liberalismo los tiempos felices son la disciplina férreamente desplegada y el veredicto aplazado de la violencia estructural del capitalismo y la comunidad; son la normalidad en la que se gesta lentamente la descomposición, la degradación, como la corrupción de nuestras democracias podridas y hediondas, para estallar luego en forma de crisis de sobreexplotación e hiperdominación cuando la representación es la violencia del contrato elevado a la *n* potencia y la corrupción, la linfa que anima la reproducción de la formación social.

Y así en *Dogville* cada punzada de presión producida por el miedo de la crisis de la comunidad exige una prestación mayor en tiempo de trabajo a cambio de idéntica retribución: sea la ley, la violencia o la guerra, el pacto social exige un pago en miedo mediado por el incremento de trabajo y un salto cualitativo en las formas de degradación y falta de reconocimiento. Y el incremento de trabajo de Grace, como siempre en el liberalismo y el capitalismo, no parece hacer más feliz a nadie en Dogville.

VII

Las relaciones de poder penetran en los cuerpos y en Dogville el cuerpo más vulnerable es el cuerpo proletario de Grace, que también entra en la cuenta de pérdidas y ganancias de la metamorfosis de la cuestión social, de las metamorfosis del contrato. Cuanto más se endurece el contrato más vulnerable es el cuerpo, más expuesto queda a la nuda vida del asalto de la comunidad nacional, del consenso de la violencia. Y ello a partir de las necesidades identitarias de quien la ejerce, siempre justificadas por el intercambio justo de la transacción social y política: si tu presencia es más

onerosa para nosotros, si nuestro sistema sufre por tu idiosincrasia, si los equilibrios sufren o se tensan, si nuestras estrategias para sobreexplotarte nos causan problemas a todos, si los caprichos de la comunidad o de la elite acaban desastrosamente, entonces tú tienes que dar tu libra de carne, tú tienes que poner el cuerpo como deterioro irreversible de la causa de ti, de tu perseverar en tu esencia para desplegar tu existencia: siempre es así en el liberalismo, siempre ha sido así el capitalismo: desde el cuerpo esclavo hasta el cuerpo femenino, pasando por el cuerpo proletario y el cuerpo patologizado. Grace sufre el acoso sexual y la violación por parte de Chuck, que no se siente suficientemente retribuido en su pacto nacional; por parte de Ben, que siente que el precio pagado por la peligrosa huida de Grace que facilita no es justo para compensar su riesgo; y, finalmente, tras la expiación de esta última, por parte de toda la comunidad, que la convierte en objeto de prostitución comunitario, banalmente aceptado hasta por los chiquillos que tocan la campana tras cada violación consumada. El pacto nacional siempre se sella con la libra de carne del maltrato del cuerpo, de la degradación de una subjetividad que solo puede ser salvada mediante la abyección de la aceptación de la propia autodestrucción, de la aceptación de la reducción del capital variable por mor de los equilibrios brutales del liberalismo del capital: incremento de la carga de trabajo, precarización de la existencia, disolución del goce sexual, privatización del salario indirecto y del cuidado colectivo. Tom, sin embargo, no toca el cuerpo de Grace porque la liberación de ambos es la condición de su placer: ella lo desea así, él se mortifica entre su imposible cosmovisión liberal y la tentación del fascismo de la comunidad nacional, del *Volksgeist* siempre cálido y próximo que invita al repliegue identitario en la masa sanguinolenta del capitalismo de las *middle classes* globales. El cuerpo de Grace es el objeto del odio y de la expiación, del imposible placer que el liberal Tom es incapaz de organizar mediante la

liberación de ambos. El liberalismo es la promesa de un placer siempre aplazado por la amenaza o la culpa y siempre destruido por la mediación dura del capitalismo que impone su degradación y su patologización.

VIII

Dogville es, pues, el concepto del liberalismo y de la democracia y Tom es la parábola consumada y perfecta de ese humanismo liberal y democrático, consensual y dialogante, que siempre ha constituido el magma del fascismo y de la dictadura del capital. Tom es genial, como la democracia, el liberalismo y la socialdemocracia. Tom es el discurso, la racionalidad, la mediación de la política, el cálculo cínico de un consenso imposible, porque las estructuras de poder son inmisericordes y así son los comportamientos y reacciones del liberalismo centrista ante las variaciones de la constitución material y la redefinición del catálogo de derechos constitucionales. Tom es el punto de condensación de la política liberal a lo largo de toda la película que intenta la imposible síntesis entre consenso y poder, diálogo y explotación en torno a Grace: la mediación política liberal es diálogo, relación personal, explotación, mentira, narcisismo y sumisión ante un poder percibido como mayor: el control y sumisión de Grace es la violencia especular que destruirá a Tom y a toda la comunidad: es la inviabilidad del proyecto social capitalista y la ruina de todo proyecto de convivencia: la violencia produce violencia, la concatenación de violencias produce la destrucción total de la comunidad.

Lars von Trier construye el ciclo liberal mediante la triangulación de la relación entre Tom, Grace y la comunidad de Dogville. En el liberalismo la violencia y la sumisión siempre son objeto de mediación política y esta es por definición una de las estrategias de construcción de identidad social individual y colectiva: es el mecanismo democrático aplicado a todos los niveles de la vida social como garantía de la reproducción de la explotación

modulada, sorda a veces, brutal en ocasiones, estructural siempre.

En *Dogville* el ciclo liberal se construye mediante un cuidadoso ritmo de negociación y sumisión que es todo un recital de la política liberal. En primer lugar, Tom negocia con Grace su aceptación por la comunidad, que no su integración, en el parlamento comunitario que acepta el trueque de trabajo en régimen de dependencia personal a cambio de una protección contra la violencia del exterior. Tom habla y propone ese intercambio tanto a la comunidad como a Grace y asegura la reproducción de esa relación de sumisión. Pero Tom también ama a Grace, establece una relación personal con ella, ordena su proyecto de dominación a partir de la hegemonía en la que le ofrece la posibilidad de constituirse como sujeto, comprende y estudia su subjetividad, siempre en clave de un proyecto más complejo de construcción del sometimiento y de aseguramiento de la reproducción de su comunidad nacional así como de su propia subjetividad, que también juega un rol predominante en todo el ciclo de *Dogville*. Tom ama a Grace, pero es totalmente insensible a las vicisitudes de su objeto de deseo, este es el frío correlato de un narcisismo helado que nunca se siente cerca, que no puede compartir ni el diagrama de la explotación ni los vectores duros de la dominación; es el liberalismo en estado puro: estoy junto a ti, puedo quererte, te constituyo por la férrea imposición de mis reglas de juego, pero jamás la lógica de tu sumisión es otra cosa para mí que la ineluctable imposición de una situación que me supera y me constituye, que me asegura y me garantiza mi reproducción de clase y nacional. Estos parámetros regulan el contrato siempre desequilibrado de la sumisión: si algo acontece impuesto por el exterior a la comunidad o desencadenado desde el interior, la intensidad de la explotación o del sometimiento variará sin más modificación contractual para ajustarse a las nuevas necesidades; una mezcla de funcionamiento de las disciplinas y de ajuste estructural: mi subjetividad no se altera, la tuya se

adapta dinámicamente a la nueva situación, nuestras relaciones personales no tienen por qué cambiar, siempre que tú comprendas que todo se hace por tu bien, como Tom no deja de repetir continuamente a Grace y esta de celebrar como inteligencia política de aquel. Tom incluso idea estúpidos planes chapuceros para que Grace huya de su estado desplegando toda la panoplia del liberalismo centrista, que inevitablemente acaban con la vuelta de Grace, su violación por el conductor cómplice de la fuga y con una vuelta más de tuerca en el maldito contrato social. Pero para dotarse de todo su pedigrí liberal la actuación de Tom no podía dejar de reflejar la endeblez de su política: Tom roba dinero a su padre para financiar la fuga, doblegándose ante la autoridad de este tras el velo de las apariencias y conservando el vínculo con el parlamento comunitario culpando del robo a Grace y simultáneamente conservando la relación de dependencia de esta frente a él: liberalismo en estado puro: te ofrezco un plan imposible de salvación que tendrás que aceptar porque tu situación es insoportable y porque solo puedes confiar en mí (el sistema de partidos, la democracia) para recuperarte más débil tras el fracaso de la estratagema y para ello te imputo como culpable de la crisis de Dogville (robo, presencia del extranjero) para incrementar mi dominio sobre ti (representación), ya que controlo los mecanismos de producción de consenso (parlamento, sistema mediático) y, por ende, de tu inserción incierta en nuestra sociedad, que yo aseguro que sea siempre precaria, siempre penosa, siempre incierta (redoblamiento de los sistemas de explotación). Tom miente y manipula a Grace y a la comunidad para proteger su capacidad de mediación política en una nación atenazada por el miedo y a un sujeto social dependiente y vulnerable.

Pero en un momento determinado la presión interna y externa es tal que Tom siente que el sujeto social ya no puede ocupar ni siquiera el lugar frágil que ocupa en la comunidad nacional; esto quiere decir que sus derechos

tienen que ser drásticamente redimensionados y que, aunque ello trastroque todos los equilibrios políticos existentes, aquel deberá ser ineluctablemente entregado a las fuerzas que quieran cobrarse su cabeza. Si el riesgo para la comunidad, para él mismo, es demasiado elevado, hay que destruir a quien está perturbando el precario equilibrio del pacto liberal, hay que alterar drásticamente sus condiciones de reproducción, hay que entregarlo a la violencia supuestamente exterior. Tom además descubre que esa amenaza es tan intensa que puede incluso hacer peligrar su identidad, su equilibrio personal, desbaratar sus planes, cómo no, de escritor, de hablador, de mediador. Tom ha guardado la tarjeta que le dieron los gánsteres que perseguían a Grace (¿por qué tirarla?) y decide hacer una llamada: el *ceto* político gobierna contra su comunidad o contra parte de ella para asegurar su propia reproducción y la reproducción de la misma. Tom será también quien negocie la entrega de Grace, quien intente de nuevo mediar para garantizar la supervivencia del pacto social.

IX

Pero *Dogville* no es una fábula moral ni una historia lineal, como tampoco lo es la del liberalismo: Grace huye de la violencia, sufre la violencia y despliega la violencia: la violencia en el liberalismo es multipolar y omnidireccional, es la estructura del capital la que hace que de todo punto/sujeto del universo social se desplieguen flujos violentos que sobresaturan la reproducción de la formación social. *Dogville* acaba con una brutal dosis de violencia tan solo sorprendente para quien todavía piensa la sociedad como un contrato y su reproducción como fruto de un consenso funcionalista, democrático y liberal. La violencia como anverso y reverso, como tramas y urdimbres sordas y angustiosas, de un proyecto de sociedad que usa el contrato para imponer la violencia no enunciada de un

desequilibrio permanentemente reducido a una imposible y asfixiante situación ideal de habla. Ni Grace es la perseguida ni Dogville el lugar abyecto de la normalidad degradante: se trata de posiciones intercambiables en el seno de la equivalencia de la voluntad general. Lo que resulta obvio es que esa violencia hunde sus raíces en una representación imposible en el seno del capital.

Dogville es la narración del pacto liberal normalizado por la crisis sistémica del capital y, como el catálogo de principios de "Dogma 95", también posee su propio decálogo normativo:

1. El liberalismo es la violencia del contrato y este es el interludio entre la amenaza de violencia y la realidad de la misma.
2. El liberalismo es la negociación de la igualdad ante la amenaza de la fuerza de la relación-capital.
3. El liberalismo es el pacto entre iguales como producto del sometimiento y la explotación de la inmensa mayoría por mor de las estructuras no antropomórficas controladas por elites ilustradas.
4. La sumisión entendida como proceso gradual de degeneración de los derechos es la fuente y el contenido del pacto social liberal en la postmodernidad capitalista.
5. La pérdida de derechos debe producir subjetividad, siendo esta ahora el goce de la contractualización como igualdad en la sumisión y la explotación.
6. El poder constituyente es el de los poderosos que rompen con furia los *checks and balances* de un equilibrio democrático precario.
7. La transparencia del contrato es la garantía del ajuste colectivo a la norma autoritaria.
8. La fuente del derecho es ahora la capacidad de imponer la sumisión a la

mayoría por la minoría inteligente.

9. La destrucción del catálogo de los derechos constitucionales debe degradar el conjunto del metabolismo social: cuantas más toxinas envenenen la vida individual y colectiva, más robusto será el nuevo pacto liberal.
10. La democracia como criterio de adaptación a la contractualización colectiva de la violencia del capital.

X

Dogville termina con una larga serie de imágenes provenientes de la historia de Estados Unidos durante la Gran Depresión, de la miseria actual de los pobres y de los *working poors* de ese país, del racismo institucional y de la pertinaz presencia de Jim Crow en los entresijos de la sociedad estadounidense y de los *black riots* en las grandes metrópolis, y con el rostro de algunos representantes de la elite política norteamericana: es como un contrapunto cínico de la parábola narrada de la apacible vida y de las duras decisiones que tiene que tomar una comunidad para hacer frente a las endiabladas dificultades de la existencia nacional o imperial.

Dogville, o la apología del liberalismo en el capitalismo hipernormalizado por el rostro humano del verdugo.

BIBLIOGRAFÍA

BAZIN, André (1958-1962): *Qu´est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, París.

DELEUZE, Gilles (1983): *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Éditions de minuit, París.

— (1985): *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de minuit, París.

KHAIR, Tabish (2000): "The Ideology of Play", *New Left Review,* 2, marzo-abril, pp. 125-131.

KRACAUER, Siegfried (1960): *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*.

METZ, Christian (1971): *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971.

— (1977): *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'Éditions, París.

— (1977): *Essais sémiotiques*, Éditions Klincksieck, París.

Roberts, John (1999): "Dogma 95", *New Left Review,* 238, noviembre-diciembre, pp. 141-149.

Sapir, Jacques (2011): *Faut-il sortir de l'euro?*, Éditions du Seuil, París.

Wallerstein, Immanuel (2011): *The World-System IV, Centrist Liberalism Triumphant, 1789-1914,* University of California Press, Berkeley.

Wollen, Peter (2008): *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*, Verso, Londres.

— (2002): *Paris Hollywood. Writings on Film*, Verso, Londres.

CAPÍTULO 2

'SKYFALL', JAMES BOND AL SERVICIO SECRETO DE LOS NEOCON. ¿QUÉ ES EL ESTADO?

JUAN CARLOS MONEDERO

CONTRA EL ENEMIGO DE SIEMPRE, CON MAYOR CONSENTIMIENTO

Antes, James Bond era un espía con licencia para matar. (De hecho, su autor literario, Ian Fleming, también fue un espía.) Ahora, James Bond es un asesino con licencia para espiar. En la primera serie de la saga, Bond (interpretado por Sean Connery) oscilaba entre la caballerosidad y la irreverencia. La guerra fría te hacía duro hacia fuera y educado hacia dentro. Había códigos donde el valor no era simplemente de cambio. Incluso en la única película protagonizada por George Lazenby, *Al servicio secreto de su majestad* (1969), la cercanía del mayo del 68 creó un agente secreto con raptos de romanticismo. El deshielo progresivo del conflicto con la URSS fue suavizando el enfrentamiento (el Bond de Roger Moore pudo, incluso, tener una aventura con una generala soviética), buscando al enemigo en guerras de baja intensidad. Pura psicodelia. La era Reagan devolvió al eje del mal a su sitio: otra vez los comunistas estaban infectando la sangre pura que había

viajado en el *Mayflower*. Pero los tiempos cambiaban. La derrota de la URSS dejó a Occidente sin enemigo. Lo supo pronto Huntington, que empezó a pensar en los árabes. El año 2001 y la amenaza terrorista cambió las tornas y volvió a hacer necesario un tipo implacable. Bond ya no se ríe. En un mundo en donde todo y todos son mercancías, Bond se ha endurecido. O comes o eres comido. Sin cuestionar, por supuesto, el gran orden de todas las cosas: el Estado, la realidad que no se interroga y que, lejos de desaparecer (un mito al que contribuyó la ciencia política), ha mutado para ponerse al servicio de la competitividad empresarial[1]. Frente a la omnipotencia estatal, cualquiera es una pequeña pieza sustituible. Bond lo sabe. Él es el gran ejecutor de la razón de Estado[2]. Pero al gran público no le importa: Bond sigue teniendo su complicidad. Ayer, adivinando dónde se amenazaba a la civilización; hoy, eliminando las amenazas. Ayer, con una suerte de cuestionamiento de las reglas mientras guiñaba un ojo a las clases medias y sectores populares con ganas de aventura; hoy, quebrando la ley sin pudor alguno mientras guiña un ojo a las clases medias y sectores populares con ganas de venganza. Las cuatro décadas de neoliberalismo han asentado el "derecho del enemigo", donde la justicia se ha convertido en una kafkiana maquinaria burocrática que poco tiene que ver con la justicia. Tarzán en Nueva York no duraría ahora 15 minutos. Son tiempos de Rambo, de Terminator, de Mad Max, de los supervivientes de las catástrofes. De un James Bond que sigue tomando el martini agitado, no removido, pero que en vez de una aceituna echa en el cóctel el corazón de su enemigo.

La última entrega de James Bond, *Skyfall,* firmada en la dirección por Sam Mendes y en el guión por Neal Purvis, Robert Wade y John Logan, fue estrenada en Londres en octubre de 2012. Con esta película se cumplían 50 años de la serie, desde que comenzó en 1963 con el *Doctor No,* el enemigo asiático que iniciaría el enfrentamiento entre el gendarme de Occidente y sus

enemigos.

El guión de la película repite el esquema de la serie (que, al igual que los anuncios de detergente, es simple pero eficaz): James Bond pelea contra un asocial muy peligroso; momentáneamente, el héroe es derrotado, pero, finalmente, triunfa, siempre añadiendo en la solución final algún elemento de venganza personal. Este esquema siempre dinamita el Estado de derecho. Al presentar a los malvados como evidentemente culpables —se les ve siempre cometer su fechoría con, además, cierta satisfacción privada—, no se precisa un juicio justo que determine su culpa y, mucho menos, se permite algún procedimiento que pudiera conducir a la aplicación de cualquier atenuante: son malvados estructurales que merecen, sin duda alguna, la muerte. Algo que James Bond, con licencia para matar y rematar, nos regala. Justicia a la carta, *prêt- à-porter,* para nuestra complacencia y tranquilidad personal de saber que estamos entre los justos que reparten armonía en el mundo. En un mundo caracterizado por la vertiginosidad y por la pérdida de los marcadores de certeza social, hacen falta indicadores de fuerza que balicen la lectura del mundo y el lugar propio que se ocupa (este argumento repetido, que configura el corazón de series de éxito recientes como *Dexter*, tiene una ligera variante que termina de cerrar el círculo: un inocente es condenado a muerte y los espectadores salen de la sala convencidos de que están en contra de la pena máxima, cuando lo que ocurre es que están en contra de la ejecución de un inocente. Una simplificación bien lejos de la complejidad del teatro de autor. Pero ¿acaso no es más eficaz para la política internacional el Rambo de Silvester Stallone que el Ricardo III de Shakespeare?).

Skyfall representa uno de los más aquilatados ejemplos ideológicos del actual cine de Hollywood, bien lejos de aquellos años sesenta y setenta cuando, liberado de la caza de brujas macartista de la década anterior, floreció como un espacio de crítica y reflexión que alimentó el mayo del 68, la

liberación sexual o la destitución de un presidente (Nixon) por hacer de la Casa Blanca un espacio ajeno al derecho. De hecho, el control audiovisual es una de las principales recomendaciones del Informe a la Trilateral que Samuel Huntington propone en el programa de máximos del neoliberalismo publicado en 1975 bajo el título *La crisis de la democracia*[3]. Si el Consenso de Washington fue el programa de máximos del neoliberalismo económico, el Informe a la Trilateral es el programa de máximos del neoliberalismo político: recuperación del Estado como instrumento de preponderancia de la burguesía, desideologización de partidos y Parlamentos, naturalización del capitalismo competitivo, autoritarismo en nombre de la razón del nuevo Estado (contrario a su condición "social"), remercantilización del mundo del trabajo, estigmatización de la izquierda, cuestionamiento de la "política" (y su sustitución por el mercado), machismo —o resituación del papel de la mujer en virtud de las necesidades del sistema capitalista— y eurocentrismo.

Ya es un lugar común que una parte importante del actual cine norteamericano se escriba, produzca y ruede en colaboración —o con la aquiescencia— del Pentágono y del Departamento de Estado (regresando al cine de propaganda propio de los años de la guerra mundial). No solo con *Top Gun* (película en la que luego se basaría George Bush para representar el aterrizaje en un portaviones y anunciar el "fin" de la invasión y guerra de Irak) o la conocida secuela de *Rambo* (especialmente la segunda y tercera parte), sino toda una industria al servicio de identificar enemigos y construir miedo social que facilite el control de la ciudadanía. La premiada directora Kathryn Bigelow es uno de los más claros ejemplos de simplificación de la realidad política internacional —en la oscarizada *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*)— o de la justificación de la tortura como forma de salvar la tranquilidad de los estadounidenses —*La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*)—. Ese escenario de normalización de la tortura es, igualmente, el

corazón de la también muy premiada serie *24* protagonizada por Kiefer Sutherland. James Bond siempre se adelantó a este estado de excepción permanente denunciado por Agamben y que pone a la democracia fuera de juego. Nunca quedó más claro que Bond está dispuesto a cualquier cosa si el "orden del mundo" se lo exige.

ACEPTAR LOS PECADOS, VOLVER A NACER

Esta entrega en cine del clásico de Ian Fleming coincide con la crisis más grave que conoce el capitalismo desde el *crash* de 1929. Toda la ciencia social coincide en que estamos en un "cambio de época". El Estado nacional, el capitalismo y el pensamiento moderno se ven amenazados por sus propios defectos: la falta de adecuación del tamaño del Estado nacional (demasiado grande o demasiado pequeño), la necesidad de una mayor participación que vaya más allá de las elecciones y los partidos, el reparto del trabajo y el empleo (además, digno), la crisis medioambiental y el cuestionamiento del productivismo, el feminismo, la multiculturidad, el hambre, la precariedad, el racismo, las guerras imperialistas y su menor capacidad de ser efectivas… No es extraño que tanto Merkel como Obama o Sarkozy coincidieran en la necesidad de "refundar el capitalismo". Esta es la tarea de James Bond. Para eso "cae del cielo". ¿O creían que Dios iba a abandonar a su pueblo prometido?

La clave ideológica de la película la encontramos en el diálogo que tienen Bond y su enemigo (Raoul Silva, interpretado por Javier Bardem) después de que este capturara al agente 007 en la isla en donde ha creado su campo de operaciones: "Inglaterra, el Imperio, el MI6… Vives en unas ruinas, amigo", le dice el villano Silva. Y le ofrece lo único que, al parecer, pueden ofrecer los que no comparten la vigencia de "Inglaterra, el Imperio, el MI6": ¿qué quieres hacer?, le ofrece el diablo tentador al Bond que fue traicionado por

sus jefes. ¿Parar un satélite de comunicaciones para espiar a los insurgentes en Kabul? ¿Acabar con una multinacional manipulando sus acciones? ¿Hacer que el mejor postor gane unas elecciones en Uganda? (los ejemplos siempre dejan claro que hay una línea abisal, como refiere Boaventura de Sousa Santos, debajo de la cual los países son meros accidentes de la historia)[4]. La oferta de Silva es claramente "antisistema". Al fin y al cabo, ¿no son estas las tareas tradicionales de quienes adversan el modelo vigente? Pero James Bond, a quien no se le escapan los problemas actuales del mundo occidental, contesta a la pregunta de cuál es su "pasatiempo" diciendo: "La resurrección". He aquí el motivo principal de la película: el mundo de ayer se está hundiendo y parte de la culpa la tiene el propio sistema: tiene que morir para que pueda resucitar.

LA RAZÓN DE ESTADO OCCIDENTAL Y EL EPISTEMICIDIO DEL ELEGANTE BOND

Persiguiendo al primer malvado de la película —alguien que ha robado una lista con información clasificada del Gobierno—, Bond va a vivir en sus propias carnes cómo la razón de Estado está por encima de cualquier otra consideración. Encuentra un compañero herido —Ronson, del que se nos hace saber el nombre para que la pérdida sea más dolorosa—, pero le obligan a dejarlo morir porque tiene que perseguir al ladrón. Primera inhumanidad. En la persecución, como es lugar común, los puestos de pequeños comerciantes están ahí para, simplemente, ser destrozados. Frutas rodando por la calle, verduras por los aires, tarantines destrozados. Es curioso que por mucho menos cayó la dictadura de Ben Alí en Túnez —quitarle la policía la mercancía a un joven—. Pero en las películas de James Bond —o en el *mainstream* de Hollywood— esa es una escena repetida. Aunque, a fin de

cuentas, ¿a quién le interesa la suerte de unos pobres diablos de países miserables que están vendiendo mercancías baratas en la calle?

Volvamos a la trama. El mismo James Bond, peleando con el implacable asesino, es disparado, encima de un tren en movimiento, por otro agente, quien, pese a dudar acerca de disparar o no por el riesgo de herir a su compañero, recibe una orden tajante de la directora de los servicios de inteligencia, el MI6: "Haz el maldito disparo". La bala alcanza a Bond, quien cae del tren a un río, hundiéndose en un lento viaje a la muerte (esa es la metáfora por donde discurren los títulos de crédito). En el protocolo de la razón de Estado el hecho se zanja con dos palabras: "*Agent down*".

Pero James Bond, obviamente, no muere (se acabaría demasiado pronto la película). Su muerte es, como decíamos, metafórica: mueres cuando el Estado nacional, democrático, social y de derecho te abandona, te olvida, te desemplea, te desahucia, te dispara cuando, simplemente, estabas cumpliendo con tu deber y el último golpe te lo asesta quien tenía que ayudarte.

El ciudadano británico Bond, muerto en vida, se va, como no podía ser de otra manera, al lugar de los muertos en vida, al infierno —o, como mucho, al purgatorio: al Sur—. Un Sur colonizado —latinoamericano, africano, asiático, pero Sur al fin y al cabo— donde las mujeres son fáciles y entregadas, donde el alcohol forma parte de la cotidianidad, donde se juega y apuesta con la muerte —beber con un alacrán en el brazo—, donde un blanco sigue siendo un blanco que merece respeto y crédito y donde nadie hace preguntas porque, como ya se sabe, son pueblos sin civilizar. Solo cuando una explosión en la sede del MI6 tiene lugar, Bond decide regresar: si hay un ataque terrorista, uno no puede seguir muerto. No en vano, en esa escena aparecerá lo que convoca a cualquier persona de bien: los sarcófagos de los compatriotas muertos en acto de servicio envueltos en la bandera. Ante tamaña imagen,

Bond ya no puede seguir, como él dice, "disfrutando de la muerte". Solo hay vida encima de la línea abisal que separa el Norte del Sur. Es tiempo de resucitar.

EL PASADO QUE TIENE QUE MORIR, LOS PAPELES DE WIKILEAKS Y LA MENTIRA DE LA IGUALDAD

La jefa del MI6 escribe el obituario del supuesto Bond muerto. En realidad, es su propio obituario. Un burócrata que quiere "quitarle el puesto" a M —en realidad, se trata de un político que no entiende la importancia de la lucha contra el nuevo terrorismo— le recuerda que ha perdido un disco duro con información esencial que pone en peligro a los agentes que están salvando la civilización occidental. La antigua responsable de los servicios de inteligencia se desespera ante la falta de colaboración y comprensión de los políticos. ¡Hay nuevos peligros más terribles que los sufridos en ningún otro momento de la historia! Es lo que pasa, dice la jefa de inteligencia, cuando los "ciberterroristas" campan por sus respetos. Jóvenes expertos en informática que ponen en peligro el orden social. Gente que roba información al Gobierno y que luego, además, la entrega a la ciudadanía. ¡Como si los ciudadanos pudieran saber de esos asuntos! Internet hace vulnerable al poder. El enemigo, ahora, está dentro, es "uno de los nuestros". Es necesario regresar al poder físico, al de siempre, al que controlamos. Para pelear contra el enemigo, una vez destruida la sede del MI6, hay que regresar a lo más iluminador del pasado: al búnker que usó Churchill durante la guerra mundial. Ahí es donde se refugian los servicios secretos cuando el mundo de las redes lo ha hecho tan vulnerable (la directora del MI6 tiene un bulldog de porcelana envuelto en una bandera británica con un claro recuerdo al mandatario de la "sangre, sudor y lágrimas"). Enfrente, un Bardem teñido de rubio asombrosamente parecido a Julian Assange, la cara más conocida de

Wikileaks.

Bond está golpeado por su paso por el balneario infernal del Sur (y porque anda consternado en ese mundo que ya no entiende). Suspende en las pruebas de aptitud para reintegrarse al cuerpo, pero M miente y falsifica los resultados. El viejo orden sigue mintiendo, sacrificándose para acabar con el mal y que Occidente pueda volver a recuperar su gloria. Una burócrata que sigue a pies juntillas la razón de Estado, quiebra los protocolos y deja entrar de nuevo a un agente que ya no vale. ¿Por qué lo hace? El pasado que muere tiene un terrible defecto: es sentimental. Muchas culpas. "Muchos pecados", va a recordarle el malvado de la película a M cuando le *hackea* su página. Pecados en todas las direcciones. Para todos los gustos.

Ante el callejón sin salida del incierto futuro (quién ha robado la lista, quién está asesinando agentes, quién ha volado la sede del MI6), Bond hace también su sacrificio. Esquirlas de una bala disparada por el asesino al que persiguió por el bazar de Estambul y con el que peleó encima del tren aún están en el pecho de Bond. Con una navaja se abre el pecho y saca la posibilidad de encontrar una pista. Tenía que ser en el pecho. ¿Tendría la misma fuerza simbólica si la bala se la sacara Bond de una nalga? Nada se consigue sin sacrificio. La sangre del pecho de Bond empieza a redimir a Occidente. Lo otro lo ponen los laboratorios que la analizan. El villano ya está localizado.

La película regresa a su lugar —del que nunca tendrían que haber salido — a los emergentes protagonistas de la nueva democracia. Jóvenes idiotas, mujeres —y además negras— que piensan que pueden estar a la altura de James Bond —y que termina siendo la nueva Monypenny, es decir, su secretaria, después de demostrar que lo único que hace bien es aportar el reposo del guerrero al imprescindible Bond—, los latinos, las masas trabajadoras —gente que molesta en el metro o hace comentarios estúpidos,

masas que son apenas un relleno de la vida de los héroes, gente sin memoria ni esperanzas.

QUE CON LOS VIEJOS TIEMPOS REGRESEN LOS VIEJOS IDEALES Y LOS VIEJOS ACTORES

Bond se encuentra con el nuevo responsable de artilugios del MI6. Ya no es un viejo sabio: es un joven experto en informática. Condenado, por tanto, a ser un metepatas. Si el malo es un experto informático, el nuevo responsable del MI6 tiene también que serlo. Lo que no sabíamos era que lo que está mal en sí es la informática. Qué sutileza. El encuentro entre Bond y Q es la Tate Gallery. Frente a un simbólico cuadro de Turner, *El luchador temerario*, pintado en 1839, cuando el pintor se sentía ya de despedida. Para el joven Q, se trata de "un puto barco". Para Bond es la metáfora de Gran Bretaña: un viejo barco de guerra, que estuvo en la batalla de Trafalgar con Nelson, remolcado ahora hacia el desguace. Los ancianos veleros convertidos en blancos fantasmas envueltos en brumas de decadencia.

Para que quede más claro, Bond le dice al *jovencito*: "Tienes acné y no tienes experiencia". Todo conduce a una valoración de la vieja gloria del pasado. En vez de artilugios sofisticados (una clave en la serie), le entrega apenas una radio y una pistola. Bond recuperará más tarde su Austin Martin, escopetas de caza, dinamita, un cuchillo. El viejo orden. Su compañera llama a su habitación para ver si todo anda sin novedad. Bond está afeitándose. Ella se ofrece a terminar la tarea. Bond le explica por qué usa una navaja de barbero: "Me gusta hacer algunas cosas a la antigua". La escena de cama se supone. ¿O no forma parte del orden natural de las cosas que el macho alfa conquiste a la hembra?

La isla en donde vive el villano es, como el viejo mundo, un lugar devastado. En las ruinas del pasado vive el mal. Hay que regresar a las ruinas

para cerrar ese legado. Y, claro está, también Bond tiene que regresar al pasado: a *Skyfall*, la vieja hacienda familiar de un matrimonio cosmopolita y adinerado. Bond no podía, como Corto Maltés, ser hijo de un capitán de barco originario de Cornualles y de una gitana de Sevilla: necesita un pedigrí más acentuado, más colonial, donde quede clara la superioridad del Norte, de lo que está por encima de la línea abisal. Si ayer solo votaban los que tenían renta, hoy solo pueden salvar a la patria los que tienen apellidos (una recuperación constante de la herencia de sangre anterior al ascenso de la burguesía, como ocurre en la saga de *La guerra de las Galaxias*, donde los caballeros Jedi necesitan tener las midiclorianas altas, es decir, poseer sangre azul). Pero también es un recuerdo de que la grandeza del Imperio tiene que ver con mantenerse unidos (el "Reino Unido").

Por eso la vieja casa está en el lugar donde ahora mismo está pendiente un referéndum de independencia: Escocia. ¿Y cómo puede Escocia independizarse si James Bond viene de ahí? En la vieja casa de Bond están "las viejas almas", el rifle de cacería del padre salvado de la subasta, el viejo guardabosques que lleva toda la vida esperando volver a disparar contra seres humanos enemigos de la patria, el cuchillo, el refuerzo de las ventanas como en las antiguas películas del Oeste. "Las maneras antiguas son las mejores", va a zanjar el guardabosques. No hay nada interesante en el mundo que está amaneciendo. Maldita desobediencia.

REGRESAR A LAS CLOACAS, MATAR A LA BESTIA, MORIR POR LA PATRIA, EMPEZAR DE NUEVO

La *decadente* M es cuestionada por su potencial sustituto. Un chupatintas, un burócrata que jamás ha disparado contra nadie. Sospechoso por tanto. El burócrata recrimina a M, a quien ve "anticuada": tenemos que reportar al pueblo lo que hacemos. Rendición de cuentas es la expresión de la ciencia

política. M se escandaliza: "¡El enemigo nos conoce!". Y está "en las sombras", escondido, acechando: "Ahí es donde debemos luchar". Es el propio enemigo, Silva, quien se define a sí mismo como "una rata". A las ratas se las caza. Ya lo había dicho con motivo de los GAL y el terrorismo de Estado el Gobierno de Felipe González: "Al Estado de derecho se le defiende también en las cloacas".

James Bond siempre ha señalado el peligro que acechaba al Imperio. Es al cine lo que Samuel Huntington a la ciencia política. Este politólogo, amigo de Kissinger, discípulo de Brzezinski y maestro de Fukuyama, señaló desde los años sesenta al enemigo de los Estados Unidos: los vietnamitas, la participación popular, los comunistas cubanos, asiáticos o soviéticos, los árabes y, finalmente, los latinos. No deja de llamar la atención que este último enemigo de Bond sea un latino, Raoul Wals, aunque su verdadero nombre es Thiago Rodríguez. En su último libro, *¿Quiénes somos?*, Huntington señala a los latinos en Estados Unidos, herederos de la Ilustración (y no del *Mayflower* de los peregrinos que llegaron a Massachusetts), como el futuro gran peligro de la civilización. James Bond, atento a las necesidades del país, va a enfrentarse con un latino naturalizado. Otra vez el enemigo está dentro. "Hay que ir a las cloacas", dice M. Donde, al parecer, se esconden los que cuestionan el sistema (esta representación es idéntica en el último *Batman*. Si en *Skyfall* el enemigo está en la difuminación de información a través de las redes —Wikileaks—, para *Batman* el enemigo es, ni más ni menos, que Occupy Wall Street, los indignados norteamericanos que están dirigidos por un líder, igualmente enloquecido y traicionado por el sistema, que vive en las alcantarillas).

Para acabar con el mal hay que ir a los orígenes, hay que romper las nuevas reglas, hay que utilizar las mismas armas que el enemigo. El sustituto de M muestra entonces una faceta desconocida: es capaz de disparar y matar.

Estuvo en la brigada antiterrorista en Irlanda, peleando contra el IRA. Ahora ya es de confianza. La resurrección está servida.

Skyfall, el hogar de James Bond, Escocia, huérfano desde niño (dice M que "los huérfanos son los mejores reclutas". Como los niños de la guerra de África. Pero no es lo mismo que lo haga Inglaterra a que lo hagan los malditos negros). Bond es de origen noble. Necesita recuperar el nexo: el viejo guardabosques de sus padres recompone el hilo cuando le entrega el rifle de caza de su padre, lo único que no subastaron después de la supuesta muerte de Bond. Nada va a poder contra las maneras antiguas. Ni siquiera un helicóptero, que será puntualmente derribado (un helicóptero con música estruendosa que recuerda a los ataques guiados por la cabalgata de las Walkirias de Wagner en *Apocalipsis Now*). Será un cuchillo, un tradicional cuchillo, el que acabe con la vida del malvado Silva. La fuerza del pasado que regresa en un poema de Tennyson que recita M como su epitafio cuando sabe que tiene que irse para regresar: "No somos ya esa fuerza/que antaño movía la tierra y el cielo./Lo que somos somos./Un temperamento igual/de corazones heroicos/debilitados por el tiempo/y el destino./Pero con una voluntad fuerte/de esforzarse, de buscar/de encontrar y de no rendirse". La mano de Logan, un reconocido autor de teatro de la escena neoyorkina, se nota.

El mal muere y va al infierno, pero el bien necesita construir su esperanza. La resurrección solo es posible cuando la muerte purifica. M va a morir con todo el acompañamiento simbólico: en una iglesia, con mucho fuego y con mucha sangre. La ordalía que ejecuta a la responsable de los males de Occidente deja que nazca la garantía del futuro orden: "Una cosa al menos hice bien", dice dirigiéndose a James Bond antes de murmurar su postrero suspiro. Muere para renacer. El nuevo responsable de los servicios secretos le entrega una nueva misión a Bond, quien termina la película disfrutando de

una visión de la que solo disfrutan los elegidos: desde lo alto, bajo la ondeante bandera británica, contemplando toda la ciudad (una imagen similar a la que repite Batman). Antes eran los reyes los que contemplaban toda la ciudad. Ahora ese honor les corresponde a los guardianes de nuestra seguridad. Bajo la bandera británica ondeando. La película, en ese momento, recupera la luz. La oscuridad de todo el filme se transmuta en una luminosidad que mete el sol por los ojos. Tranquilo, Occidente: Bond ha regresado. ¿Podrá estar tranquilo quien no encaje en sus patrones? Eso es una pregunta para otras películas.

NOTAS

1. Robert Jessop, *El futuro del Estado capitalista*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2008.
2. Después de décadas de discusión sobre el Estado, hoy hay consenso acerca de que se trata de una relación social que refleja cómo se solventaron los conflictos en el pasado y cómo se están resolviendo en el presente. Es decir, en su estructura actual tiene un gran peso la hegemonía burguesa durante, al menos, los dos últimos siglos, pero eso no quita que una presión social pudiera cambiar sus contornos (como estamos viendo que ocurre en América Latina). La ausencia de acción colectiva en Europa desde el mayo del 68 explica por qué en el Estado europeo no solamente se expresan con mayor fortaleza los intereses de los sectores privilegiados, sino por qué se están perdiendo las conquistas alcanzadas después de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de una derecha que había abrazado el fascismo. (Véase Juan Carlos Monedero, *Disfraces del Leviatán. El papel del Estado en la globalización neoliberal*, Akal, Madrid, 2010.)
3. Para un resumen de este trabajo y de sus implicaciones, junto al documento original de la Trilateral, véase Juan Carlos Monedero, "[Estudio introductorio] El programa de máximos del neoliberalismo: el Informe a la Trilateral de 1975", en *Sociología histórica*, nº 1, 2012, Universidad de Murcia [disponible en: http://revistas.um.es/sh/issue/view/10531/showToc].
4. Boaventura de Sousa Santos, "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes", en *Una epistemología del sur. La reinvención del conocimiento y la emancipación social*, CLACSO, Buenos Aires, 2009.

CAPÍTULO 3

‘LA BATALLA DE ARGEL’. ¿QUÉ ES LA VIOLENCIA POLÍTICA?

PABLO IGLESIAS TURRIÓN

La película de Gillo Pontecorvo y Franco Solinas es unánimemente considerada como una de las obras maestras del cine político. El filme representa varios episodios de la guerra de independencia argelina en Argel, donde el clandestino Frente de Liberación Nacional (FLN) se enfrenta al poder colonial francés.

Influida por diferentes escuelas realistas (el neorrealismo italiano, el *cinéma vérité* francés, el cine soviético…), *La batalla de Argel* presenta una estética documental que *explica* la violencia política derivada del contexto de enfrentamiento. Tanto la manera de representar los atentados del FLN como los dispositivos contrainsurgentes de los militares franceses (atentados y torturas) buscan que el espectador comprenda *políticamente* el conflicto. El valor histórico del filme fue reconocido incluso por el general Aussaresses, veterano de la guerra de Argelia, quien afirmó que representa los acontecimientos “tal y como sucedieron”[1].

FELIPE GONZÁLEZ VIENDO ‘LA BATALLA DE ARGEL’

El expresidente español Felipe González declaró a *El País* en 2010 que, en

un momento impreciso entre 1989 y 1990, tuvo la oportunidad de ordenar la ejecución de toda la dirección política de ETA. El "hecho descarnado", decía el presidente, era que existía la posibilidad de "volarlos a todos y descabezarlos". González añadía que no estaba seguro de haber actuado correctamente al haber decidido no eliminar a los jefes de ETA y se lamentaba de "cuántos asesinatos de personas inocentes podría haber ahorrado" de haber autorizado el atentado. González, quizá inconscientemente, estaba mandando al infierno a todos los politólogos y juristas liberales que siempre han tratado de convencernos de que no hay nada por encima del Derecho y contradecía a todos los suyos (y a sí mismo), que siempre afirmaron que la lucha antiterrorista se libraba solo con "los instrumentos del Estado de derecho". Pareciera que el expresidente acabara de ver la secuencia de *La batalla de Argel* en la que el coronel Mathieu, interpelado por periodistas que le preguntan si sus soldados torturan a los detenidos argelinos, responde que si torturan no lo hacen por venganza, sino por necesidades políticas.

González y Mathieu plantean las preguntas importantes. ¿El objetivo es acabar con ETA? ¿Argelia debe ser francesa? Si la respuesta es afirmativa, debe asumirse el precio de la victoria.

Despojando el discurso habitual de los políticos profesionales de toda hipocresía y tomando distancia del silencio oficial, González habló como un estadista; y los estadistas saben que la consecución de cualquier proyecto moral se basa en la victoria y que esta última no entiende de medios cuando se enfrenta a un desafío militar.

Sin embargo, González puso también al descubierto un elemento que quizá el expresidente tendría más dificultades en asumir. Al plantear a ETA como enemigo a eliminar le otorgó el estatus de beligerancia. No hace falta recordar en este caso que González negoció con ETA, precisamente en Argel, lo mismo

que Aznar, quien cuando quiso ser estadista habló de “movimiento vasco de liberación”, y lo mismo que Zapatero, que también negoció con ETA. En este caso el estatus de beligerancia no deriva de la “negociación”, sino del reconocimiento de que se combatía a ETA *fuera de la ley*.

En la película de Pontecorvo, a propósito de Ben M´hidi, el jefe del FLN capturado y finalmente ejecutado por las tropas francesas, Mathieu reconoce su admiración y respeto por las convicciones de su enemigo; le reconoce como adversario. En el fondo González hizo lo mismo con ETA; por mucho que pueda odiarse a violadores y asesinos, los Estados no les ponen bombas. Los Estados solo matan extrajudicialmente a sus enemigos políticos.

Como decía Max Weber, la ética en política responde siempre a una defensa del interés general (males menores evitan males mayores) y no tiene que ver con la ética individual. El problema es que puede haber tantas éticas como proyectos políticos e individuales, y, como saben los estadistas, no son los fines ideológicos los que justifican los medios, sino los fines del Estado, pues solo el Estado tiene el poder para imponer y convencer sobre la eticidad política de sus guerras justas, sean estas en nombre de la patria, de la democracia, de los derechos humanos, de la revolución o del dios de turno.

Con sus declaraciones, González nos recuerda a otro estadista, Robert McNamara, que, poco antes de morir, en el documental sobre su vida *The fog of war*, reconocía que la diferencia entre un terrorista y un patriota, la diferencia entre los presidentes que pasan a la historia y los que mueren ahorcados, es sencillamente la diferencia entre la victoria y la derrota. Esa es la gran lección sobre la violencia política que nos da *La batalla de Argel*.

VIOLENCIA POLÍTICA Y ESTADO DE EXCEPCIÓN

El estado de excepción es el ejercicio *ilimitado* del poder. Ese poder excepcional, incontenible por ninguna norma jurídica, desnuda la política al

presentarnos la excepción a través de la cual puede entenderse la regla, ya que solo con el estado de excepción puede entenderse el Estado de derecho. ¿Argelia debe ser francesa? ¿ETA debe ser derrotada? Solo la excepción garantiza la regla (la integridad de la nación, el fin del terrorismo…).

Ese poder excepcional suele residir en el Estado. Sin embargo, como vemos en *La batalla de Argel*, la lucha política llevada a sus últimas consecuencias asume una dimensión constituyente o soberana, esto es, aspira a crear y, al mismo tiempo, a sustraerse al Derecho y, por lo tanto, ha de ser, potencial o efectivamente, violenta.

La lucha armada representada en el filme de Pontecorvo es precisamente la que hace del colonizado un *actor político*, porque cuestiona el monopolio del poder exterior al Derecho del Estado; en este caso, Francia.

Cuando el coronel Mathieu recuerda a los periodistas que para que Argelia siga siendo francesa la tortura es imprescindible, está afirmando la verdadera naturaleza del poder, a saber, la del Estado de excepción, la guerra, la capacidad de ejercicio de la violencia sin más límites que la voluntad del soberano *(Argelia debe ser francesa,* esa es su voluntad).

El poder político, por su propia naturaleza, es independiente del Derecho, ya que es su fuente; ejerce la *patria potestas* sobre él. El planteamiento de Ben M'hidi, el líder del FLN, es simétrico al de Mathieu; el FLN es, como vemos en la película, lo más parecido a un Estado y asume todas sus funciones (regulación del orden público, celebración de matrimonios, establecimiento de normas de convivencia y moral pública y, por supuesto, el ejercicio de la violencia). Cuando le preguntan por qué usan bombas indiscriminadas contra la población civil francesa, responde que no cuentan con otro material militar disponible suficientemente eficaz para intimidar a Francia. El FLN es un Estado que enfrenta a otro Estado.

Esta noción de política asociada al ejercicio del poder soberano implica

refutar la ideología liberal del *compromiso*, ya que la decisión política no parte del compromiso, sino que es siempre unilateral (Budgen, Kouvelakis y Zizek, 2010: 7). Pensemos en James Bond, uno de los mitos del cine popular americano de la guerra fría al que se refería Juan Carlos Monedero en el capítulo anterior. El agente del MI6 representa precisamente la excepcionalidad permanente; su *licencia para matar*, como la de cualquier servicio secreto, como la de Mathieu o la de Felipe González, simboliza la esencia de la soberanía, esto es, el poder de sustraerse al Derecho descrito por Schmitt (1985: 6). El soberano de Schmitt tiene licencia para matar, pone bombas y asume la tortura como dispositivo procesal necesario. Por eso tiene razón Judith Butler al diferenciar el Derecho ("formas de acción como conjunto de derechos") del Poder ("conjunto de reglas [gobierno] discrecionales e incluso arbitrarias") (Butler, 2004: 62).

El politólogo Javier Franzé distingue la ética clásica *individual* de la ética política (la búsqueda del interés colectivo) de Maquiavelo y Weber, analizando *The Sweet Hereafter* de Atom Egoyan. En esta película se contraponen el principio de ética individual (conocer la verdad sobre las circunstancias en las que se produjo el accidente de un autobús escolar) y la ética política (no investigar el accidente para proteger al conjunto de la comunidad de su autodestrucción). Como afirma Franzé, "el criterio de actuación ético en la política es que males menores evitan males mayores" (2010: 59). Es lo que Weber llamaba en *La política como vocación* (1919) la "ética de la responsabilidad". Este es el principio que fundamenta la "licencia para matar" de James Bond y al que apelan Mathieu y Felipe González.

Pero, entonces, ¿es el problema de la decisión de aplicar la violencia política un problema específicamente ético? ¿Males menores para evitar males mayores? Si es así habrá de admitirse, como decíamos, que puede

haber tantas éticas como proyectos políticos que justifiquen diferentes y contradictorios bienes colectivos a proteger. La clave no son las razones, sino quién (el Estado o el aspirante a serlo) tiene el poder para imponer la eticidad política de sus acciones. Esto es lo que diferencia en última instancia al patriota del terrorista.

Llegados a este punto, a los politólogos del compromiso solo les queda dimitir o guardar silencio. ¿No fue acaso lo que hicieron todos los partidarios de Felipe González en la Academia tras sus polémicas declaraciones? La política no se basa en un proyecto ético por mucho que este exista, sino en el poder. Lo importante de James Bond no es que mata "por el mundo libre", sino que tiene, efectivamente, licencia para matar.

Los discursos liberales y judeocristianos sobre la política se empeñan en enmascarar su naturaleza estableciendo dicotomías entre el bien y el mal. Basta ver cómo se ha representado en el cine el periodo nacionalsocialista en Alemania. Los nazis siempre son el mal, se oculta así la esencia política del nazismo como, en palabras de Bauman (1998), una posibilidad perfectamente viable de la modernidad. Pero como dice Laclau, "sólo podemos condenar el fascismo si lo vemos como una de las posibilidades internas inherentes a nuestras sociedades, no como algo que está fuera de toda explicación racional" (2005: 310). Lo que Arendt (1999) llamó banalidad del mal estudiando el caso de Eichmman y Bauman aceptó "como resultados legítimos de la tendencia civilizadora y una de sus constantes posibilidades" (1998: 37) son posibilidades perfectamente viables de la política moderna.

Por eso *La batalla de Argel* es cine político, ya que nos permite, independientemente de nuestras convicciones, independientemente de que seamos partidarios de Francia o del FLN, entender que la violencia política es el sustento de ambos proyectos.

NOTAS

1. El testimonio puede verse en el filme documental de Marie-Monique Robin *Escadrons de la mort: L'école française*.

LECTURA RECOMENDADA

IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2013): *Maquiavelo frente a la gran pantalla. El cine para entender la política*, Akal, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARENDT, Hannah (1999): *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona.

BAUMAN, Zygmunt (1998): *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid.

BUDGEN, Sebastian; KOUVELAKIS, Stathis y ZIZEK, Slavoj (2010): "Introducción. Repetir Lenin", en Budgen, Sebastian, Kouvelakis, Stathis y Zizek, Slavoj (eds.), *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad*, Akal, Madrid, pp. 5-8.

BUTLER, Judith (2004): *Precarious Lives: The Power of Mourning and Violence*, Verso, Nueva York.

FRANZÉ, Javier (2010): "El dulce porvenir de Maquiavelo y Weber: El problema de la comunidad y la responsabilidad como criterios ético-políticos", en Cairo, Heriberto y FRANZÉ, Javier (comps.), *Política y cultura. La tensión de dos lenguajes*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 51-76.

LACLAU, Ernesto (2005): *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

WEBER, Max (1919): "La política como vocación", en http://new.pensamientopenal.com.ar/01072010/filosofia03.pdf

CAPÍTULO 4

POR SIEMPRE 'ESPARTACO'. ¿QUÉ ES LA REVOLUCIÓN?

PEPE GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ

La primera película de Hollywood que glorificó "la revolución" fue *Espartaco*, una superproducción que, sin ser necesariamente una buena película, ocupa una página tanto en la historia del cine como en la memoria popular. Entre otras cosas, *Espartaco* erigió un monumento a un personaje central del imaginario socialista, rehízo la carrera de un escritor "fichado", rompió las "listas negras" del macartismo, dio vía libre para que su director pudiera hacer su cine. También fue un éxito multitudinario e influyó en toda una generación, la de los "prodigiosos" sesenta. A pesar de su limitaciones, ha quedado como uno de los clásicos del péplum, así como un material privilegiado para conocer y estudiar la antigua Roma desde la necesaria perspectiva de la lucha de clases.

SINOPSIS

El filme se inicia con unos títulos de crédito del inigualable Saul Bass. Una

vez en la trama, una panorámica sobre unas canteras al tiempo que se escucha una *voz en off* que dice: "En Tracia una esclava da luz a un niño que a los 13 años es vendido. Ese niño es ya un hombre que trabaja en las minas 'soñando con la abolición de la esclavitud'". Desde el primer momento quedan patentes la humanidad y la rebeldía de Espartaco (un Kirk Douglas ya mayorcito, 42 años), que muerde a un guardián que antes ha golpeado a otro esclavo exhausto. Cuando está sufriendo un terrible castigo aparece su salvador, Léntulo Batiato (Peter Ustinov), pensando que alguien tan airado podría ser añadido a su escuela de gladiadores de Capua. Allí no hay lugar ni para el amor (las esclavas son una recompensa otorgada) ni para la amistad entre personas que en cualquier momento deberán enfrentarse a muerte. Esto es lo que ocurre cuando el banquero Craso (Laurence Olivier), con otros romanos ociosos, en especial dos depravadas aristócratas romanas sedientas de sangre y emociones fuertes (Nina Foch y Joanna Barnes), deciden enfrentar a muerte a dos gladiadores. Estas escogen a Espartaco por su mirada insolente, así como al musculoso negro etíope Draba (Woody Strode, que acababa de ser *El sargento negro,* de John Ford), que marca el principio del rechazo al negarse a cumplir la orden de matar a su compañero para tratar a continuación de asaltar la tribuna de los señores.

Semejante hecho, más las vejaciones constantes que sufren tanto él como Varinia (Jean Simmons), la esclava de la que se ha enamorado Espartaco, finalmente vendida a Craso para su desesperación, llevan a Espartaco a revolverse y a matar al antiguo gladiador, y ahora odioso instructor, Marcelo (Charles MacGraw). Este gesto es la chispa que enciende una revuelta con solo 70 gladiadores. Esta primera parte de la película resulta ser la más rigurosa históricamente y la más convincente desde el punto de vista dramático. En poco tiempo, la revuelta se extiende por toda la península itálica. El pequeño grupo de 64 esclavos se convierte en un ejército-

comunidad (socialista, obviamente) que se distingue por su voluntad de libertad, la variedad y el ropaje multicolor. Su funcionamiento es democrático. Espartaco aparece como un líder natural, como un "tribuno del pueblo", como alguien sediento de conocimientos, capaz de asimilar todo lo que contribuya a la libertad, y lleno de amor por Varinia, que es también una mujer extraordinaria que llega entre los primeros liberados.

Mientras que unos quieren atravesar los Alpes, otros apoyan a Espartaco, que convence a todos de emprender una marcha militar liberadora hasta Brindisi, aunque antes se refugiarán en el Vesubio, donde derrotan a Glauber (John Dall), que cumple así una propuesta envenenada de Graco (Charles Laughton), el representante del partido "plebeyo" frente a Craso. Espartaco consigue llegar triunfal a Brindisi, pero entonces descubre que Tigranes (un soberbio Herbert Lom), el pirata fenicio al que han contratado con los tesoros arrebatados a los romanos, los ha traicionado al llegar a un acuerdo con Craso, quien conoce mejor que nadie el lenguaje del oro. Al final, acorralado por un ejército muy superior, Espartaco es derrotado y será crucificado con 6.000 insurrectos más en la Vía Apía; aunque, antes de morir (en el final más optimista de toda la filmografía de Kubrick), tiene ocasión de ver cómo su compañera, Varinia, camina hacia la libertad junto con su hijo.

La *voz en off* subraya igualmente el contenido de la película con frases como: "El sacrificio de Espartaco se convirtió en el triunfo de la humanidad", "Un hombre dijo NO y tembló Roma. Eso fue lo maravilloso. Al gritar un hombre NO, diez mil voces se alzaron gritando NO". En el mismo sentido se pronuncia Espartaco cuando se le interroga a la hora de la derrota; antes había proclamado que el esclavo —nunca mejor dicho— solo tiene que perder sus cadenas, y entonces responde que el hecho de ser libres y de haber luchado por ello ya era más que suficiente para justificar su rebelión. Toda esta historia transcurre en un metraje (196 minutos en la copia

restaurada) que fue rigurosamente vigilado por la censura norteamericana, muy pendiente de un filme considerado como “marxista”, pero que metió las tijeras cortando 15 minutos en escenas que indicaban las preferencias bisexuales de Craso.

LA HISTORIA Y LA LEYENDA

En realidad, se sabe muy poca cosa sobre Espartaco (?-Lucania, 71 a.C.), ni tan siquiera su nombre, ya que este fue, por así decirlo, su “nombre artístico”. De hecho, la principal fuente sigue siendo *La vida de Craso,* de Plutarco; la suya, por lo tanto, es una historia contada por sus enemigos. Pero de lo que no hay duda es de que su nombre evoca el legendario dirigente de la revuelta de los esclavos que, iniciada en el verano del año 73 a.C., conmovió Roma hasta el punto de obligarla a tomar medidas extremas contra sus propios soldados, sospechosos de no emplearse a fondo contra su ejército; esto explica que los documentales históricos que llevan su nombre traten más de los problemas de los romanos. Se dice que fue un pastor tracio y, posteriormente, soldado auxiliar romano; hasta se ha dicho que la revuelta fue provocada porque encontró a su hermana obligada a ejercer la prostitución. También se cuenta que desertó, y por ello fue convertido en esclavo y vendido en Capua como gladiador (mirmillón). En el 73 se evadió con sus compañeros, a los que se unieron numerosos esclavos a los que sus huestes incitaban escapar; también encontró apoyos en los proletarios y los campesinos pobres, los mismos que en otros momentos apoyaron las revueltas de Tiberio y Cayo Graco. Instalado en el Vesubio, supo hacer frente a las diversas tentativas de las legiones romanas hasta que se encontró con un problema inaudito: alimentar a su ejército, que había aumentado hasta las 100.000 personas.

El primer objetivo de la revuelta de Espartaco fue la libertad, pero, al ser

traicionado por los piratas que lo tenían que sacar de la península, tuvo que seguir guerreando contra los romanos. Durante este enfrentamiento, Espartaco mostró unas dotes de inteligencia, valor y genio militar excepcionales, y no han faltado autores que cuentan que su nombre se deriva de su sueño por lograr una República según el modelo del espartano Licurgo. Todos los cronistas de la época, a pesar de su manifiesta hostilidad, coinciden en reconocer su capacidad natural de jefe y, al parecer, se atribuyó unos poderes mágicos muy propios de la época. Fue derrotado tras una terrible batalla con el ejército romano, comandado por Craso, símbolo de la concentración de riquezas en Roma. A pesar de los intentos de este, su cuerpo no pudo ser reconocido ni entre los muertos, ni entre los 6.000 esclavos que fueron crucificados.

El nombre de Espartaco fue una pesadilla para los romanos. Tanto era así que lo citaban para meter miedo a los niños traviesos. También fue utilizado como insulto, por ejemplo, Cicerón lo empleó contra Marco Antonio cuando este se alió con Cleopatra. Está claro que este desconocimiento no ha disminuido su poder simbólico, antes al contrario. Como en *El hombre que mató a Liberty Valance*, la leyenda ha podido más que la historia. Poco importa, pues, que Espartaco luchara contra "su" esclavitud o que su finalidad no fuese otra que la de regresar a su tierra. De hecho, este fue el principal factor en las revueltas que le precedieron. También se cuenta que fueron los problemas entre las diversas etnias los que acabaron provocando su derrota. La historia de la Tercera Guerra Servil (las dos primeras estallaron en Sicilia, aunque sus líderes —Euro y Salvio— no pasaron a la posteridad como Espartaco) es la más extraordinaria y más famosa revuelta del mundo antiguo y su eco comenzó a crecer desde el siglo XVIII, cuando las Luces se negaron a aceptar lo que el catolicismo oficial no dejó de bendecir hasta el final.

Lessing lo elogió, y Marx, en una carta a Engels, lo considera como un precursor que, 2.000 años antes de que la Iglesia se manifestara inequívocamente sobre la cuestión, "planteó" un objetivo cuando no se daban las condiciones para resolverlo. "Espartaco es [...] el personaje más espléndido de toda la historia antigua. Gran general (¡no como Garibaldi!), carácter noble, auténtico representante del antiguo proletariado."[1]

Líneas como estas dejaron una senda abierta desde la que la lucha por un futuro solidario se refrendaba con el ejemplo del ayer. Durante la Primera Guerra Mundial, los internacionalistas alemanes hicieron suyo su nombre, nombre que aparece justamente vinculado con eventos tan simbólicos como la olimpiada alternativa a la que habían montado los nazis, a la "Espartakiada" celebrada en Barcelona en 1936, y de cuyos atletas surgieron los primeros voluntarios de las Brigadas Internacionales. Todo ello alimentó el prestigio mítico del personaje, cuyo nombre fue utilizado por innumerables revistas revolucionarias, tanto marxistas como anarquistas.

Entre estos últimos, seguramente fue Proudhon quien mejor expresó el rechazo. A la pregunta: ¿qué es la esclavitud?, respondió: "Es el asesinato [...] No tendría necesidad de un largo discurso para mostrar que el poder de arrebatar a un hombre el pensamiento, la voluntad, la personalidad es un poder de vida y de muerte, y que hacer un hombre esclavo, es asesinato". Algo muy similar se escuchará en la película por voz de Espartaco: "Un hombre libre muere y pierde el placer de la vida, un esclavo pierde el sufrimiento. La muerte es la única libertad que conoce el esclavo".

UN LIBRO ODIADO POR HOOVER

La elección de Espartaco como personaje literario y cinematográfico era en sí misma toda una declaración de principios. Sobre todo por sus conocidas

connotaciones "comunistas". Es importante registrar que las referencias al mundo antiguo fueron parte del enfrentamiento entre los ideales de la Ilustración y el tradicionalismo católico, tan "prudente" a la hora de tratar la esclavitud. Así, mientras que los revolucionarios de 1789 fueron admiradores de la Roma republicana, la contrarrevolución, con Chateaubriand al frente, reivindicó el "genio" del cristianismo. Dicho conflicto se trasladó a la novela histórica y al final del siglo XIX tuvo lugar una batalla entre las obras que exaltaban el paganismo, como *Thais* (1890), de Anatole France, o la *Hipatia* (1853), de Charles Kinglsley, y las que, bajo los auspicios de la Iglesia, lo harán de unos mártires cristianos asimilados (por el constantinismo), con un amplio listado de títulos entre los que destacan el *Quo Vadis?* (1896), del católico polaco Henry Sinkiewicz, y *Ben Hur* (1880), del protestante Lewis Wallace, que dieron lugar a diversas versiones con un enorme éxito de público.

Como se sabe, la actuación propagandística de la Iglesia aliada con las finanzas marcará el tono de las espectaculares producciones en la primera época de esplendor del péplum (esplendor que acaba con la "Gran Guerra"; después, la primacía cinematográfica se trasladará a Hollywood). Estas producciones se basan en las obras piadosas de Sinkiewicz, el cardenal Wiseman y Bulwer Lytton, y construyen una tradición de cine espectacular y piadoso que tendrá otra fase de esplendor desde finales de los años cuarenta con el *Sansón y Dalila* (1949), del muy clásico y audaz Cecil B. De Mille, una fase que coincide con el apogeo del cinemascope y las grandes producciones del tipo de *La túnica sagrada* (1953) o su secuela, *Demetrius y los gladiadores* (1954), dos ejemplos de una concepción reaccionaria que escamotea la inconmensurable tragedia de la esclavitud, haciendo que los esclavos se "liberen" gracias a una fe que los "iguala" con sus amos por algún que otro de los milagros que nunca fallan. No hay que decir que, por lo

general, este tipo de películas encajaron como un guante en la España de Franco, pero también en otros países, en particular en Italia y los Estados Unidos, como una manera poco sutil de anticomunismo.

La primera novela conocida sobre el legendario esclavo tracio fue la de Raffaello Giovagnoli (Roma, 1838-1915), que leyó de niño *Il Compendio della Storia Romana* de Oliver Goldsmith y quedó ya fascinado con el mundo antiguo, subtitulando su novela años después como *Racconto Storico del Secolo VII Dell'Era Volgare*. En 1874 se hizo en Milán una edición del *Espartaco* de Giovagnoli ilustrada por Nicola Sanes que fijó un ideario iconográfico y que en 1882 se tradujo al inglés. Este hilo fue retomado por escritores comunistas como Arthur Koestler en los años treinta y, más tarde, Howard Fast (*Espartaco*, Maucci, Barcelona, 1960; Edhasa, 2003)… Howard Fast (1914-2003) había sido durante años el escritor más emblemático del Partido Comunista de los Estados Unidos (USAPC), hasta el punto de que ganó el entonces prestigioso Premio Stalin en 1950. En los medios partidistas se solía oponer a Fast contra Hemingway, entre otras cosas porque se trataba de una obra militante mucho más simple y asequible, con una visión que unía una reconstrucción de la historia social nacional más avanzada (Tom Paine, Washington, la lucha contra la esclavitud, el caso Saco y Vanzetti, etc.) con un marxismo de manual de la época.

En el momento de redactar *Espartaco*, Fast acababa de pasar una temporada en la cárcel por su compromiso a favor de los refugiados republicanos españoles: "Su situación era desesperada. Un grupo de antifascistas recaudó dinero para comprar un antiguo convento y convertirlo en un hospital, y los cuáqueros aceptaron trabajar en ese hospital si nosotros conseguíamos el dinero para mantenerlo en funcionamiento […] En esa época había un impresionante apoyo a la causa de la España republicana entre la gente de buena voluntad, y entre la que se contaban muchos ciudadanos

conocidos. Fue la lista de estas personas la que nosotros nos negamos a entregar al Comité, y en consecuencia todos los miembros de nuestro grupo fueron considerados culpables de desacato y enviados a prisión". También era uno de los nombres más señalados de las listas negras. Para sobrevivir, escribió una docena de novelas policíacas con el seudónimo de E. V. Cunningham. Después de participar en una famosa conferencia comunista (en el Waldorf de Nueva York), J. Edgar Hoover le hizo saber a la editorial Little, Brown and Company que no quería ver *Espartaco* en las librerías. Luego fue rechazado por otros siete editores; Alfred Knopf le devolvió el original sin abrirlo con una nota que decía que ni siquiera iba a mirar la obra de un traidor. No obstante, Fast consiguió hacer una autoedición en 1952 por suscripción popular y venderla por correo, y de esta manera tan alternativa se convirtió en un *best seller*. Conviene anotar que en aquel momento Fast era un comunista sin partido, ya que había sido expulsado por su dura crítica del estalinismo en *The Naked God (El Dios desnudo,* Ed. Cid, Madrid, 1958), cuyo motivo de fondo fue la revolución húngara de 1956, y también que la novela ya había conocido una difusión regular y se podía comprar en las librerías. Esto ha hecho escribir a Paco Ignacio Taibo II que, indirectamente, fue el propio McCarthy quien alentó la prolífica carrera de Fast, pero la verdad es que su prestigio venía de antes. Sin duda, el principal lector de Fast sería Edward Lewis, productor y amigo de Kirk Douglas, entonces en la cumbre después de *Los vikingos* (1958), cuyo éxito trataba de emular. En 1957, Lewis convenció a Douglas para que comprara los derechos y llegó a un acuerdo con Fast para que este escribiera el guión. Sin embargo, no tardó en arrepentirse, y le pasó el encargo a Dalton Trumbo, que le comentó que se trataba de un guión tan estrecho que era anticomunista sin quererlo. Fast se despidió del proyecto, pero años más tarde, en un prólogo para una edición de 1996 en el que afirmaba que no se arrepentía de su pasado, no se olvidó de

mostrar su agradecimiento: "Fue traducida a 56 lenguas y, finalmente, diez años después de haber sido escrita, Kirk Douglas convenció a los estudios Universal para que rodara una adaptación cinematográfica. Pasados los años, esa película se ha hecho extraordinariamente famosa, y aún puede verse en el momento en que escribo estas líneas [...]". La verdad es que todas esas traducciones fueron ulteriores a la película que se seguirá viendo en el futuro, y que ha sido vertida en todos los formatos del vídeo, difundida por diarios importantes y repuesta por las televisiones, con especial predilección para la Semana Santa en el caso español.

ANARQUISTA, PERO NO DEMASIADO

Si *Espartaco* como película tuvo un padre, este fue el judío neoyorkino Issur Danielovitch Demsky, de nombre artístico Kirk Douglas (1916), por supuesto con muchas ayudas, especialmente de Edward Lewis como productor, hombre clave de su propia compañía, Bryna. Dueño de su destino profesional como pocas estrellas de su tiempo, en 1954, cuando apenas había regresado de Italia de rodar *Ulises* a las órdenes de Mario Camerini, Kirk fue a garantizarse esa independencia con la creación de Bryna Productions, normalmente ligada a la United Artist, que también tomó parte en *Espartaco.* Era entonces inequívocamente progresista, filocomunista para los más reaccionarios, incluso "anarquista", según alguien que sabía de lo que hablaba, como nuestro Fernando Fernán-Gómez.

Es verdad que Douglas se había implicado en *Senderos de gloria,* producida por él en 1957, y que tardó décadas en ser estrenada en Francia o España, y que no hubiera sido posible con otro protagonista. De sus preferencias habla el hecho de que su película favorita fuese *Los valientes andan solos* (1962), formidable alegato por el individualismo solidario y el decrecimiento basada en un guión de Dalton Trumbo, quien adaptó la novela

del singular escritor libertario Edward Abbey, y que sería la mejor de todas las de David Miller. Douglas también se implicó en títulos como *Siete días de mayo*, dirigida por John Frankenheimer en 1964, un alegato que señala la inquietante hipótesis de una tentativa de golpe de Estado por parte de militares fascistas en Estados Unidos (cabría pensar hasta qué punto sucedió algo así con el "pentagonismo"). Sin embargo, todo esto no lo convierte en un anarquista. Lo más verosímil es que Douglas simpatizara con el ideario libertario, pero eso no le llevó a perder nunca su sentido de la oportunidad comercial ni a olvidarse de su rango como estrella. De su actitud soberbia nos ilustra el hecho de que considerase inaceptable encarnar a Mesala en *Ben Hur,* actitud que se manifestará como uno de los problemas del rodaje de *Espartaco*.

A las dos semanas de comenzar el rodaje, Douglas despidió a Anthony Mann, al que la Universal había impuesto en contra de su voluntad. Douglas le había hecho una propuesta a David Lean, que no se consideró idóneo, y también a Laurence Olivier, que tenía otra concepción del proyecto. Mann, que había iniciado el rodaje en el Death Valley con las secuencias de las canteras y de la escuela de Capua, y al parecer de algunas tramas de la gran batalla rodadas en cooperación con el gran Yakima Canutt (las mejores escenas en opinión de muchos críticos), se marchó a los 15 días. El "amo" de la situación era, pues, Kirk Douglas, que lo quería controlar todo. No en vano, se sabía el puntal de un proyecto cuyo coste se había elevado hasta los 12 millones de dólares, una cifra descomunal para la época. La inversión se justificó con la adopción de un formidable equipo de profesionales, entre los que se contaban varias víctimas de Joe McCarthy, como el músico Alex North. Aparte del impresionante reparto de primeras figuras, en el que se hizo un hueco para la actuación de Tony Curtis.

Se ha dicho que *Espartaco* era una película en Technirama 70 mm sobre la

lucha de clases. Fue una idea para la que se citaron numerosos talentos y esto ya "llenaba" la pantalla. Las estrellas no solamente eran famosas, también eran talentos de primer orden, un "lujo" extensible a un *also starring* de probada eficacia, con esclavos que eran actores reconocidos del "neorrealismo" norteamericano; contó con una magistral banda sonora de Alex North, cuya partitura tendrá un reconocimiento añadido; los títulos de crédito (de hecho, un cortometraje) fueron un pieza maestra del inigualable Saul Bass. Esta labor colectiva nunca sería cuestionada, comenzando por los tres Óscar (a la fotografía de Russell Metty, a la dirección artística de Eric Orbom y a Peter Ustinov como secundario). Podría haberse llevado algunos más; por ejemplo, creo que Jean Simmons compuso una Varinia sublime, a pesar de que sustituyó en pleno rodaje a la desconocida Sabine Bethmann, escogida después de rondar a Ingrid Bergman y Jeanne Moreau.

Cuando se decidió que para una película épica como esta era fundamental una batalla final (cuando en la historia fueron varias menores), Kubrick hizo las maletas y se vino a rodarla a España, donde utilizó a 8.500 soldados del ejército español para representar a los romanos y a los rebeldes. La batalla se rodó en diversos parajes de Alcalá de Henares, Colmenar Viejo, Navacerrada, Iriepal y Taracena. Kubrick declaró que los campesinos españoles ofrecían una impresión muy en consonancia con los de la época romana. Entre los extras, los más avisados pueden distinguir entre la multitud liberada a José Cerrudo y Lina Onesti, los inolvidables ancianos enamorados del mejor episodio de *Del rosa al amarillo* (1963), también la mejor película de Manuel Summers.

EL FIN DE LA 'LISTA NEGRA'

Cuando Douglas recurrió a Dalton Trumbo (1905-1976) para *Espartaco,* este era otro apestado para el *establishment*. Trumbo había estado vinculado al

USAPC y en algunos de sus guiones mostró unos rasgos ideológicos más jeffersonianos que marxistas, de hecho, no muy diferentes a los de Fast, pero con la particularidad de ser uno de los mejores profesionales de Hollywood. Como tal, pasó a ser una de las bestias negras de la ola macartista, que trataba de neutralizar la izquierda de Hollywood (pero sobre todo de convertir en "comunista" a cualquier grupo o persona disidente, dando un golpe casi mortal a la izquierda obrerista del país). Trumbo, delatado por antiguos colegas —según consta en un acta del Congreso estadounidense fechada el 28 de diciembre de 1952—, prefirió ir a la cárcel antes de declarar sobre su relación con el Partido Comunista, que la tenía, pero eso no les importaba a las autoridades.

Esto hizo que cuando Trumbo escribió para Joseph Losey *The Prowler* (1951) tuviera que olvidar su nombre, y durante años firmó trabajos en "negro" con seudónimos como el de Robert Rich, con el que ganó un Óscar por *The Brave* (Irving Rapper, 1956), un alegato animalista que parece pensado para nuestros amigos antitaurinos. Douglas no solamente contrató a Trumbo, sino que también recabó el soporte del prestigioso trío compuesto por Laurence Olivier, Charles Laughton y Peter Ustinov para convertir las "listas negras" en papel mojado, una opción que fue secundada por Otto Preminger, que por entonces estaba rodando otro guión de Trumbo, *Éxodo,* cuyo significado ideológico era bastante diferente al de *Espartaco*[2]. Trumbo tuvo serios problemas con Fast, quien consideraba su propuesta demasiado lineal. Recordemos que, en la novela, Espartaco prácticamente no aparece, atraviesa sus páginas como la sombra de un desaparecido, un espejo que devuelve a los romanos que lo escudriñan (el filósofo Cicerón, Craso el militar, Graco el político, etc.) una imagen exacta de sí mismos y su mundo, que les hace sudar de miedo por las noches, meditar largamente la ruina posible de Roma, reafirmarse con violencia o intentar redimirse mediante la

acción. Igualmente los tuvo con Kubrick, al que, para colmo, Douglas acusó de haberse querido apropiar del texto aprovechando el anonimato inicial de "Robert Rich". Más tarde, el autor de *Lolita* declaró que "la película lo tenía todo menos una buena historia". Por su parte, José Luis Guerner creyó apreciar que "Nada más lejos, en efecto, del acendrado cinismo nihilista de Kubrick que el ingenuo idealismo liberal de Trumbo". Quizás convendría anotar que se puede distinguir una cierta veta marxista en Kubrick y que Trumbo fue bastante más que un ingenuo liberal.

También se dijo que el "el rótulo altamente emocional" del "marxismo" de Trumbo era heredero de la época de Roosevelt y el *New Deal*, pero esto quizás signifique ignorar que también escribió guiones de signo mucho más duro (la ya citada *The Prowler*, por ejemplo); lo volvió a hacer, justamente, en un par de películas producidas por Kirk Douglas (*Los valientes andan solos*, *El último atardecer*) y su "testamento" fue *Johnny cogió su fúsil* (1971), un alegato antimilitarista sin contemplaciones que influyó poderosamente en el movimiento contra la guerra de Vietnam. A Trumbo se le atribuye la inteligente descripción de la elite romana, la sabia distinción entre el "fascismo" de Craso y el "liberalismo" de Graco, tomando como referencia las diferencias entre la República —que, aunque sea corrupta, permite mayor libertad— y el cesarismo. Trumbo habla del fascismo que había conocido en su país, un fascismo que evoca la democracia como un tipo de gobierno en el que los poderosos siempre ganan. Llaman la atención algunos diálogos entre los representantes de los patricios y de los plebeyos, las maniobras de la política romana y el papel del senado, que recuerdan a *Advise and Consent* (Otto Preminger, 1961), con sus agudas reflexiones sobre las luchas por el poder en sus vertientes cesarista y republicana, al tiempo que queda patente la marginación de la gran mayoría del pueblo, la utilización de las personas como propiedad de los poderosos y los recursos dentro de la política,

similitudes acrecentadas por la presencia en ambas de un inmenso Charles Laughton.

Finalmente, la participación de Fast, pero sobre todo la de Trumbo, harían que *Espartaco* alcanzara un lugar en un capítulo especial de la historia del cine contra la agobiante censura reaccionaria. De sus manos vienen las sugerentes relaciones homosexuales entre algunos personajes, la que se percibe entre Léntulo Batiato y Marcelo, pero sobre todo en los sutiles diálogos entre Craso y Antoninus sobre los ambivalentes gustos sexuales del primero. Estos comentarios fueron suprimidos en el primer montaje, y años más tarde sirvió para darle un interés añadido a su recuperación y reestreno. La anécdota es una de las más famosas de la historia del cine, tal como cuenta con garbo el vindicativo documental cinéfilo gay, *El celuloide oculto* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, Estados Unidos, 1995). Curiosamente, tanto Olivier como Curtis revelarían mucho tiempo después haber mantenido relaciones con otros hombres.

KIRK DOUGLAS

Stanley Kubrick tenía poco más de 30 años cuando recibió la visita de Kirk Douglas, un fin de semana, con el fin de invitarle a que el lunes siguiente fuese a ocupar la silla vacía de un cineasta como Anthony Mann, y en un proyecto “colosal”. Por entonces, Kubrick acababa de ser despedido del rodaje de *El rostro impenetrable* por el narcisista Marlon Brando, que acabó dirigiendo (con acierto) el propio actor. Por lo demás, solamente había trabajado en producciones modestas, y ahora se encontraba con una superproducción con un presupuesto de millones de dólares, con un elenco de auténtico lujo, con un equipo de producción que llegaba a 10.500 personas, o sea, que se le planteó un verdadero desafío.

Para seguir en el proyecto tuvo sus problemas, sus tensiones con Kirk

Douglas no fueron pocas, sin embargo, no se puede decir, como él mismo hizo, "La película me decepcionó. Tenía todo menos una buena historia". Jon Solomon comenta que no hay que darle mucho crédito a estas palabras si se tiene en cuenta que las últimas instrucciones de Virgilio fueron: "Quemad la *Eneida*". También recuerda que de todo el cine épico sobre la antigüedad de la época, *Espartaco* fue el único que se restauró en versión digital y se reestrenó en los años noventa; la ocasión nos brinda un dato sobre el comentario de Kubrick y es que, a pesar de haber renegado de ella, aceptó contribuir en dicha restauración. El mismo historiador reconoce que era "un espectáculo desigual", pero añade: "Pero *Espartaco* merece ser alabada por su sensibilidad humana, sus agudas caracterizaciones, su fotografía visionaria y su audaz realismo político". En ninguna otra película de la época se había mostrado tan claramente "el contraste entre la sencilla humanidad de los esclavos y el cinismo astuto de los romanos". También es "la única que muestra de manera artística, realista y compasiva a la gente corriente en una época en la que ser una persona corriente era algo mucho peor que hoy"[3].

Kubrick fue criticado por Douglas, quien dijo de él que era una mierda con talento, en tanto que Laurence Olivier afirmó: "Este director carece de toda cultura. Es un desastre. No le interesa la Historia y la película será un desastre". Pero tanto el destino de la película como la trayectoria ulterior de Kubrick desmienten unas descalificaciones que, por lo demás, suelen ser un paisaje natural en el mundo del arte, y especialmente en el cine. La verdad es que esta es también una película de Kubrick y sus biógrafos han sabido ver cómo su talento pudo desarrollarse a pesar de las estrellas y de toda la maquinaria. Su mano se hace notar en la minuciosidad de las escenas —exasperó al equipo porque se preocupaba por que el número de muertos fuese el previsto—, en la manera en describir la mala vida de los esclavos —acurrucados con sus familias, caminando bajo la lluvia y la nieve, trabajando,

respirando satisfacción por la libertad—, aplicando lo que Douglas llamaba un “esquema lingüístico”, según el cual los romanos hablaban como señores británicos mientras que los esclavos eran actores norteamericanos que eran reconocidos en otras películas como trabajadores.

Su trabajo fue discutido. Así, cuando Kubrick entregó el primer montaje, en el que se hacía notar el peso de su punto de vista, Trumbo escribió una crítica negativa de ¡más de 80 páginas! Pero, finalmente, el realizador respondió, no sin cierto laconismo: “Hay miles de decisiones que tomar, y si no es uno mismo el que las toma, y si uno no comparte una serie de postulados con las personas que las toman, la experiencia se convierte en penosa, y aquella lo fue. Claro que yo dirigí a los actores, compuse las tomas y monté la película de modo que, dentro de lo flojo que era el argumento, hice lo mejor que pude”[4].

Kubrick mostró igualmente su gusto por la simetría, tan presente en sus películas. La revuelta comienza con un reconocimiento implícito de la amistad por parte de Draba, que desmentirá con su acción sus palabras, según las cuales esta no era posible porque luego tendrán que luchar a muerte, y acaba cuando Espartaco mata a Antoninus para que este no sufriera la cruxifición. También se puede ver un círculo entre la afirmación señorial de Craso —“Erais esclavos y esclavos volveréis a ser”— con la pirueta final por la cual, gracias a una treta cómplice entre Graco y Batiato, Varinia escapa de la condena con el hijo de Espartaco en el vientre. También se ha querido ver la mano de Kubrick en la imposición de un intenso intimismo en medio de las grandes escenas de masas. El futuro realizador (de películas espectaculares) hizo todo lo posible para que la muchedumbre sea vista a través de los encuentros que convierten este “colosal” en un cuadro de personajes inolvidables, personajes que, lejos del estereotipo, explican una realidad concreta, un lugar en la sociedad, unos contrastes que, además,

resultan enriquecidos por grandes interpretaciones en las que, a pesar de tanto nombre, de tanto afán por robar escenas, no hay el menor indicio de sobreactuación. Hasta el mismo Kirk Douglas está mucho más contenido de lo habitual.

Sobre esta cuestión —hasta qué punto la película es de Kubrick—, se han ofrecido multitud de apreciaciones diversas, pero de lo que no hay duda es de que, sin haber pasado por los sinsabores del rodaje de *Espartaco*, este quizás no habría gozado de la libertad creativa que gozó en el resto de su —apasionante— filmografía.

TODOS SOMOS ESPARTACO

El dolor de Espartaco, evidente desde su aparición, es el dolor de la opresión sin ley, sin ningún derecho. Es una evidencia de la diferencia entre los que solamente tienen deberes y los dueños de los derechos. Ese contraste está presente desde el momento en que es comprado, y se refuerza en Capua, donde los esclavos no son nada, los aprendices son humillados por todos, las mujeres son carne. Batiato y Marcelo se mofan cuando Espartaco se encuentra con el cuerpo de Varinia. Todo este submundo se condensa en la inolvidable secuencia en la que los gladiadores desfilan en silencio ante el cadáver de Draba, degollado sin piedad por Craso. Esta no es una realidad perdida en los siglos, era identificable en los años sesenta, cuando la geografía del hambre era —lo dijo Gandhi— la otra cara de la moneda de la abundancia, del despilfarro.

Esta visión no aparecía en una película de arte y ensayo, sino en una superproducción destinada a suplir en las carteleras el éxito extraordinario de *Los diez mandamientos*, la apología de Cecil B. de Mille al Éxodo, una película en la que los judíos —a los que el nazismo y sus muchos cómplices trataron de exterminar— se rebelan contra su esclavitud en nombre de un

Dios que les ordena una nueva ley, y al que casi abandonan por la atracción del Becerro de Oro al que De Mille tanto adoraba. En un alarde de "agitprop" conservador, don Cecil, vestido como un cazador de una película de Tarzán, nos revela que de alguna manera ha querido escenificar el contraste entre la democracia (el pueblo de Israel) y los totalitarismos (fascista o comunista), representados, según su peculiar punto de vista, por el antiguo Egipto. Así estaban las cosas cuando apareció *Espartaco*, donde los humillados y los ofendidos respondían con la revuelta, y eran decentes y humanos sin mantener ninguna deuda con el Más Allá.

Por entonces, la película fue un verdadero acontecimiento. Se hablaba de ella en los diarios, se anunciaba con meses de antelación, su estreno se prolongaba durante meses, era reestrenada en todas partes. Su éxito fue tal que se reestrenó una nueva copia al principio de los noventa, y se ha seguido viendo. Hay que ser muy ignorante para no saber quién era Espartaco, por lo menos el de la película. Hubo otros antes, y los hubo después, pero ninguno alcanzó ni de lejos su aureola. Resulta difícil exagerar el alcance de esta influencia. De entrada, el antiguo mito recuperado por el antiesclavismo y por la revolución llegó hasta el último pueblo, y llegó para quedarse. Desde entonces, el referente dejó de ser materia de las minorías proféticas para instalarse como una historia que se cita por doquier. Se dice unas minas como las de Espartaco, una esclavitud como la de Espartaco, rebelarse como Espartaco.

Llegar hasta aquí no resultó sencillo. Hollywood jamás había tratado bien la revolución, ni tan siquiera la norteamericana de 1776; hasta la discutible *Amistad* (1997), de Steven Spielberg (donde los esclavos se liberan gracias a las libertades americanas que también los esclavizaban, eso sí, lo hacen contra una España gobernada por la Corte de los Milagros), Hollywood apenas había rozado su descomunal historial esclavista. La única revolución

que había conseguido un buen cine fue la mexicana en algún wéstern situado más allá del río Grande, como *Viva Zapata* y *Veracruz*, hasta llegar a una cumbre como *Los profesionales*, en la que los insurrectos mexicanos evocan a los vietnamitas. En cuanto a la verdad del esclavismo romano —el más extenso y cruel de todos los conocidos—, ya hemos indicado cómo era beatificado en las “películas de romanos”.

Cierto es que, en principio, se trataba de un producto comercial y expresaba una singular mezcolanza entre liberales (a la norteamericana) y marxistas, de ahí que el producto cayera bien en sectores muy diferentes. Ya hemos hablado de la conexión entre el gesto de Douglas y la lucha por los derechos civiles. Aunque la trama se atiene al mensaje izquierdista casi inherente al personaje, su contacto con la realidad en el ámbito nacional norteamericano estuvo más ligado con los derechos civiles. También cayó bien a la (luego idealizada) administración Kennedy, y de ahí que el propio JFK felicitara personalmente a Douglas. También fue muy bien recibida en los “países socialistas”, inmersos entonces en la época jruscheviana. Todo esto sucedía en una fase reformista y esperanzadora (con Kennedy, Jruschev y Juan XXIII en el Vaticano), un tiempo que concluyó abruptamente. Como es sabido, Kenndy fue asesinado, Jruschev fue sustituido por el siniestro Breznev, el papa liberal falleció, la guerra de Vietnam demostró hasta dónde era capaz de llegar el “fascismo exterior USA”, los carros soviéticos reprimieron la “primavera de Praga”.

Se nos dice que no todo fue tan sencillo, ni los esclavos tan buenos, y es verdad. Espartaco no estaba contra *la* esclavitud, sino contra *su* esclavitud; su finalidad no era una República entre iguales, sino el regreso a su tierra, donde había sido una persona. La revuelta conoció problemas de facciones y una constante tensión entre el ansia de abandonar Italia y la tentación del botín. Algunos romanos fueron vejados y esclavizados, se les hizo matarse

entre sí, y unos pocos fueron crucificados para mostrar lo que les esperaba si caían en manos de las legiones de Craso y Pompeyo. De ahí que prefirieran morir con la espada en la mano, a veces matándose entre sí, detalles que no pasan desapercibidos en la película. Espartaco no fue un hombre fuera de su tiempo… Lo que no es incierto es que el personaje de Marco Licinio Craso sea el antagonista de Espartaco, que fue también el "padrino" de Julio César cuando este era joven y pobre, y que también fue un "capitalista" sin el menor escrúpulo, un adelantado de los tiburones de nuestro tiempo. Se enriqueció negociando, especulando y extorsionando, reunió una enorme fortuna con actividades tan variopintas como casas de prostitución o brigadas de bomberos, aprovechando que parte de Roma ardía casi cada verano. Su fin fue ciertamente horrible: fue capturado por los partos y asesinado forzándole a beber una copa de oro fundido como un símbolo de su afán desquiciado por las riquezas.

Y un detalle que no debemos olvidar. Un eco del "¡Yo soy Espartaco!, ¡Yo soy Espartaco!", que tanto nos impresionó en las salas de los cines de barrio, se pudo escuchar en las calles del París de las barricadas de mayo del 68, y fueron en respuesta a las palabras del oscuro burócrata estalinista George Marchais, que trató a Cohn-Bendit de "judío alemán", lo que provocó que millares de jóvenes salieran a la calle gritando: "¡Todos somos judíos alemanes!"[5].

OTROS ESPARTACOS

Antes del *Spartacus* definitivo hubo otros Espartaco en el cine, y también los hubo después, pero aunque pudieran ser mejores, ninguno causó tanto impacto ni tuvo tanta trascendencia… Anteriormente el cine se había aproximado a su historia al menos en dos ocasiones de mano del primitivo

Enrico Vidali en 1913, que obtuvo un éxito resonante en su época, pero cuya trama difumina su significado liberador como del agua hirviendo, y cuya principal baza fue el descubrimiento de su protagonista, un antecesor de Steve Reeves, Mario Guaita (Milán, 1881), atleta, estudiante, vértice del Trío Ausonia que se especializa en figuraciones plásticas y que después del éxito de la película se hacía llamar "gladiador del primer Novecientos". Aunque la crítica la consideró descabellada por lo estrafalario de su argumento, y por su continuo recurso a la acción, este primitivo *Espartaco* consiguió un considerable éxito de público y se siguió proyectando hasta entrados los años veinte.

Sería injusto no reconocer que la versión precedente, *Espartaco* (1952), una olvidada coproducción italofrancesa en blanco y negro dirigida por el interesante Ricardo Freda, no fue más lejos —según cuenta él mismo— por la presión de la censura en una época en la que el cine político en clave "liberal" era casi una exclusiva norteamericana. Aunque contó con un modesto presupuesto, Freda supo emplear la imaginación para sacarle partido. Rafael España, por ejemplo, escribe que su puesta en escena "es rica en detalles de ingenio, con elegantes movimientos de cámara y sentido del espectáculo en las escenas de batalla y en las del circo, rodadas en la Arena de Verona y que incluyen una especie de *naumachia* en la que el exlegionario tracio (Massimo Girotti), ahora gladiador, debe defender a su compatriota Amytis (la bailarina Ludmilla Tcherina) del ataque de hambrientos leones". La película contó con un reparto "vistoso" en el que, al lado de un esforzado Girotti y de la gélida belleza de la Tcherina, destacan la incansable perfidia de Gianna Mª Canale, a la que le corresponde la parte más "melo" de la trama, el francés Ives Vincent y, sobre todo, el veterano Carlo Ninchi, un experto en estas lides, como Craso, posiblemente el cónsul romano más próximo al arquetipo de banquero capitalista sin escrúpulos y que según

cuenta la leyenda murió ahogado en oro. Aunque la trama resulta "novelera" en el sentido más trivial del término, Freda (que también colaboró en el guión) le confirió algunos trazos claramente izquierdistas, como se evidencia en la prepotencia "fascista" de los soldados romanos; más tarde, pudo dar mayor rienda a sus inquietudes sociales en su principal péplum, *Teodora, emperatriz de Bizancio*, para el que contó con un presupuesto mucho más holgado: se lo había ganado trabajando con presupuestos irrisorios. Aprovechando el prestigio del filme de Kubrick, la voraz maquinaria de Cinecittá produjo algunas variaciones muy menores como *Espartaco y los 10 gladiadores* (Nick Nostro, 1965), un péplum de "rebajas" realizado al compás de *El triunfo de los 10 gladiadores*. Mucho más conocida y ambiciosa fue *El hijo de Espartaco* (Sergio Corbucci, 1962), en la que el hipotético vástago de este, al que llaman Rando (Steve Reeves), acaba encabezando otra rebelión de esclavos, pero esta vez para salvar a Julio César de una conspiración urdida por Craso, aunque en realidad se trata de un cuidadoso e imaginativo producto para el lucimiento de su protagonista; la música es la misma de *Rómulo y Remo*. También se aprovecha el buen nombre de Espartaco en otro título del montón, *Il gladiatore che sfidó l'Imperio* (Domenico Paolella, 1964), cuya trama presenta dos curiosidades: una, que Espartaco había sobrevivido y se había instalado felizmente en su Tracia natal, y dos, que la acción transcurre ya en tiempos de Nerón. A anotar también *La venganza de Espartaco* (Michele Lupo, 1965, donde Espartaco estaba interpretado por el futuro espía Roger Browne, que estuvo acompañado por la notable Scilla Gabel, la "doble" de Sofía Loren que hizo sus "pinitos" en el género. Hay un último Espartaco, una producción televisiva dirigida por el rumano Robert Dorhelm (*El diario de Ana Frank*), que se atiene más estrictamente a la novela de Howard Fast y da más importancia a los orígenes del célebre insurrecto. Sin embargo, su empaque televisivo es demasiado evidente y todo

ocurre deprisa, sin convencimiento. En cuanto a la serie *Espartaco: sangre y arena*, que ha alcanzado tres temporadas, cabe decir que la referencia al gladiador tracio y a su rebelión es un mero pretexto para una trama en la que importan muchísimo más los efectos digitales, muy similares a los vistos en la película *300*.

Mucho mayor interés tenía sobre el papel el proyecto paralelo al de Kirk Douglas y que se apoyaba en una valiosa obra literaria de otro escritor de filiación comunista, Arthur Koestler, autor de *The Gladiators*, que ha sido publicada por Edhasa con el título de *Espartaco. La rebelión de los gladiadores*. Koestler, uno de los autores más importantes de su tiempo, recuerda que el "PC alemán había nacido de un grupo revolucionario llamado Spartakus-Bund, fundado en 1917 por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, de modo que el nombre de Espartaco era una palabra familiar entre los comunistas, pero lo mismo que la mayor parte de ellos, yo sólo poseía nociones muy vagas sobre tal personaje". En su *Autobiografía (2/ El camino hacia Marx*, Alianza, Madrid, 1973) cuenta sus preocupaciones al escribir el capítulo titulado "Una incursión al siglo I antes de Cristo". En él hace notar que, cuando lo concluyó, "en el verano de 1938 ya había roto con el Partido, y los diálogos políticos que tienen lugar en la novela me parecen ahora un cuaderno de bitácora que refleja los progresos de mi peregrinación hacia la libertad interior". Koestler confiesa que, una vez inmerso en la investigación de la época y del personaje, su imaginación quedó cautivada por "el hecho de que el ejército de esclavos estuvo a punto de conquistar Roma y alterar todo el curso de la historia". Pero luego su "interés se desplazó [...] a las lecciones históricas y morales que nos daba la primera gran revolución proletaria. Fue aquel un siglo de intranquilidad social, de revoluciones abortadas y de violentos movimientos de masas que comenzó con el levantamiento de los esclavos de Sicilia, llevaron a la crucifixión de veinte mil rebeldes a la

revolución de Mario y Silas, a la rebelión de Sertorio y a la conspiración de Catilina; y en medio de todo eso Espartaco parecía la figura más importante y enigmática".

Koestler reúne los datos de todos los elementos de lo que los marxistas llaman "una situación objetivamente revolucionaria" para preguntarse: ¿por qué fracasó aquella revolución? Y responde: "No fui yo el que respondió a estas preguntas, sino el material histórico con el que me encontraba trabajando. Las respuestas que emergían de él eran vacilantes, indecisas, y estaban muy lejos de la certeza doctrinaria del materialismo histórico". Sin duda, Koestler reflejó en su novela los nudos de su evolución como estalinista arrepentido, una evolución que todavía no se cuestionaba ni la necesidad ni los valores de la revolución, de manera que *The Gladiators* no redime a las clases dirigentes. Así, cuando Craso, el grueso político y magnate romano, explica al joven Catón la política económica de Roma en términos cínicamente marxistas. Koestler trata también de atribuirle a los espartaquistas contenidos utópicos tomados de "la secta judía de Essenes, la única comunidad civilizada que practicaba el comunismo primitivo en aquella época y que enseñaba que 'lo mío es tuyo, y lo que es tuyo es mío'". Una producción que inició, pero luego abandonó, la United Artist por otro proyecto basado en la obra de Koestler con Martin Ritt, otro director relacionado con el comunismo norteamericano y también afectado por la "caza de brujas" detrás de la cámara y el gitano Yul Brynner como protagonista, que no cuajó. Seguramente, de haberse realizado hubieran quedado patentes las diferencias de enfoques entre dos ópticas diferentes, aunque ambas estuvieran inspiradas en mayor o menor grado en ciertas lecturas marxistas. Si bien para Fast-Trumbo, Espartaco es el líder de una revolución cuya bondad y carácter social igualitario se contraponen a dos formas de opresión coexistentes, pero también contradictorias (encarnadas

por Graco y Craso, trasuntos de la democracia liberal y del fascismo), Koestler ofrece una doble cara de la revolución. Por un lado, representa un sueño de libertad e igualdad ya presente en la época (aunque fuese en la Judea que tan bien conocía), pero al mismo tiempo plantea el problema inherente a toda revolución, que, para sobrevivir, ha de quemar todo lo que adora y adorar todo lo que quemaba. En esta visión más escéptica tiene un papel incuestionable el conocimiento creciente de Koestler de lo que ya era el estalinismo, y apunta en el sentido de una reflexión suya ulterior: "Si revisamos la historia y comparamos los fines elevados en cuyo nombre empiezan las revoluciones, con el triste final al que conducen, vemos una y otra vez cómo una civilización corrompida corrompe a sus propios productos revolucionarios".

NOTAS

1. Cf. Jeffrey Vogel: "La tragedia de la historia", *Viento Sur*, nº 33, 2007, Madrid.
2. Tanto Fast como Trumbo y Douglas contribuyeron a la causa sionista, en novelas el primero y en película los otros. Douglas encarnó al coronel Marcus, el primer general del Estado de Israel, en una película tan banal y propagandística como *La sombra de un gigante* (1966). Todos ellos vieron a los judíos víctimas del "holocausto" (o sea, de la civilización cristiana-occidental), y no se plantearon que los árabes ya estaban allí y eran ajenos a ese horror.
3. Dicha restauración fue efectuada por Bob Harris y James Katz en colaboración con uno de los responsables del montaje inicial, Robert Lawrence, coincidiendo con el treinta aniversario de su estreno y como homenaje a Kirk Douglas. Se recuperaron entonces las escenas censuradas como las que explicitaban las inclinaciones bisexuales de Craso y se trabajó duramente para recuperar los colores y el formato inicial en 70 mm. Por su parte, Anthony Hopkins se avino a imitar a Laurence Olivier a petición de Joan Polwrigth, la viuda de este. El resultado de la operación permitió un sonado reestreno. Para las citas de Solomon (2002: 68-75).
4. Stanley Kubrick a Charlie Kohler, "Stanley Kubrick Raps", Eye, agosto de 1968, citado por Esteve Riambau. En Stanley Kubrick. Editorial Cátedra. Madrid, 1990, pág. 152.
5. Sobre este incidente, Julio Cortázar dejó escrito este poema: "Mientras dure la máscara/todos somos judíos alemanes/mientras los presupuestos alimenten ejércitos/todos somos judíos alemanes/mientras dividan la ciudad/todos somos judíos alemanes/el Che, Régis Debray, Cohn-Bendit, Rudi Dutschke/ judíos alemanes/los estudiantes sublevados de Río y Buenos Aires/de Santiago y de Córdoba y Milán/de París y de Zurich y de Berlín Oeste/y todos los que seremos/en la

revolución y el hombre/judíos alemanes/Hasta que nazca el tiempo de la única cosecha/y judío alemán negro argentino chino francés árabe/sean palabras que se usaban/en la Edad Media que acabó a finales del siglo veinte amén". (Julio Cortázar, *Último Round*, tomo I, "Noticias del Mes de Mayo", 2001, pág. 3.)

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

El estudio marxista más reconocido sobre la lucha de clases —la profunda subestimación de la gente que trabaja, el profundo menosprecio de los últimos— en la Antigüedad clásica es el de G. E. M. de Ste. Croix, *La lucha de clases en el mundo antiguo griego* (Crítica, Barcelona, 1988; Perry Anderson le dedica un amplio capítulo en *Campos de batalla,* Anagrama, Barcelona, 1998). Sobre los ideales igualitarios en la Antigüedad conviene consultar los primeros capítulos de la *Historia general del socialismo,* dirigida por Jacques Droz (Destino, Barcelona, vol. I, 1976), un ambicioso empeño que, al decir de Manuel Sacristán, quizás podría ayudar "a refrescar el pensamiento socialista contemporáneo, solicitado por problemas tan nuevos que reclama una vuelta a las fuentes" (pág. 6). La aproximación más reciente y más completa sobre el mítico personaje es la de Barry Strauss, *La guerra de Espartaco* (Edhasa, Barcelona, 2010), en cuya publicidad editorial se dice: "El hecho de que la figura de Espartaco se haya convertido en un icono de los movimientos anarquistas y libertarios hace que la celebración este año del centenario del sindicato CNT sea un momento especialmente oportuno para la publicación de este libro". En el primer tomo de *La decadencia y caída del Imperio Romano* (Turner, Madrid, 2006*)*, Gibbon ofrece ciertos trazos de Espartaco. Las fuentes que se conocían en su tiempo siguen siendo, aparte de la de Plutarco, las de Cipriano, Floro, Salustio, Columela y Plinio el Viejo, y también se citan las sátiras de Juvenal.

Entre los numerosos estudios sobre *El cine y el mundo antiguo,* cabe citar el así llamado de Antonio Duplá y Ana Iriarte (eds.) (UPV-EHU, Bilbao, 1990); el de Rafael de España, *El Peplum. La Antigüedad en el cine* (Glánat, Barcelona, 1997); y especialmente el muy erudito de Jon Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine* (Alianza, Madrid, 2002), sin olvidar el monográfico de *Dirigido por* (nº 354, marzo 2006): Antonio José Navarro, "El peplum italiano. Más rápido, más alto y más fuerte". Todos ellos tratan de *Espartaco* y todos citan las interesantes memorias de Kirk Douglas, *El hijo del trapero* (Ediciones B, Barcelona, 1988), así como las de Laurence Olivier, *Confesiones de un actor* (Planeta, Barcelona, 1984). Obviamente, *Espartaco* está tratada en todos los ensayos biográficos sobre Stanley Kubrick, posiblemente el cineasta que más estudios ha provocado por estos lares. Unas aproximaciones más detalladas la ofrecen Lluís Bonet Mojica en un díptico bastante razonable, *Espartaco/El buscavidas* (Libros Dirigido por, Barcelona, 1997), y los tres autores de *La antigua Roma en el cine* (T&cB Ed., Madrid, 2008), que escogieron una imagen clásica de un nada fornido Kirk Douglas como gladiador para la portada.

CAPÍTULO 5

‘DESGRACIA’. ¿QUÉ ES LA CIUDADANÍA?

PABLO SÁNCHEZ LEÓN

Para Ilargi Tomasena

LOS IDEALES DE CIUDADANÍA Y LAS CONSECUENCIAS DE LA MODERNIDAD EN ‘DESGRACIA’, DE STEVE JACOBS Y J. M. COETZEE

Aunque hoy día nuestros derechos sociales, civiles, incluso políticos, estén siendo puestos en entredicho en el corazón del mundo que los alumbró, ello no convierte la condición moderna de ciudadano en una forma de sujeción política y jurídica superior —como pensaban los antiguos de su ciudadanía— ni inmejorable. Ningún enfoque medianamente crítico debería asumirla siquiera como la menos mala de las construcciones antropológicas producibles por el hombre en sociedad sin antes aquilatar sus potenciales efectos devastadores sobre la integridad emocional y moral de las personas y los grupos que vivimos a su amparo por mucho que nos veamos forzados a defenderla de los ataques de sus enemigos. Y es que ser reconocido como ciudadano no libra de estar abocado a experimentar de manera individual y colectiva recurrentes frustraciones, cuando no vergüenza y pérdida de la dignidad, que no se consiguen dirigir con facilidad contra ninguna clase

social de privilegiados, y sobre todo produce desgracia, mucha desgracia que no se puede imputar a ningún dios. El problema de la ciudadanía moderna arranca de que se compone de dos estructuras conceptuales, dos arquitecturas de significado que, más que contradictorias, resultan inconmensurables e incompatibles entre sí (Leca, 1990): por un lado la imagen del individuo portador de derechos y consumidor de los servicios y bienes a que aquellos dan lugar; por otro, el ideal del animal político virtuoso que antepone el bien común de sus conciudadanos a la promoción de sus intereses individuales y genera así las condiciones de estabilidad institucional para una comunidad política autogobernada, libre de tiranía y corrupción. Esta duplicidad —que podemos reducir a los arquetipos del *homo economicus* y el *zóon politikón*, respectivamente— no tendría mayores consecuencias si hubiera encarnado por separado en sujetos sociales o instituciones diferentes, pero lo complejo y contraproducente es que ambas coexisten sin solución de continuidad en nosotros, las personas de carne y hueso, que reaccionamos apoyándonos insensiblemente en una u otra en función de las cambiantes situaciones a que nos abocan los múltiples roles sociales que desempeñamos en una sociedad compleja. Ambas tienen además a sus espaldas largas tradiciones de pensamiento y numerosos experimentos de ingeniería institucional y constitucional, de manera que están firmemente asentadas en los imaginarios sociales de la modernidad (Taylor, 2006). Debido a esto último, y por encima de todo, aunque se trate de arquetipos que configuran el marco de las identidades individuales, ambas han ido conformando con el tiempo extensas comunidades que se despliegan, sin embargo, siempre sobre otros correosos referentes premodernos.

Apenas contamos, sin embargo, con estudios de campo que enfoquen así la esquizofrenia del individuo moderno en sociedad. Menos aún contamos en la trayectoria de la teoría social con ensayos sobre sus respectivas tradiciones

en perspectiva histórica; solo ya por eso es de gran ayuda para pensarnos y pensar nuestro mundo disponer de una obra como *Desgracia* (2002), del premio Nobel de Literatura J. M. Coetzee, que fue llevada al cine en 2008 por Steve Jacobs (con guión de su mujer, Anna María Monicelli). La cinta, protagonizada por John Malkovich, recibió algunos premios (Premio de la Crítica Internacional del Festival de Cine de Toronto y Best Narrative Film Award en el Middle East Film Festival, ambos en 2008) y, lo que es más importante, aunque la novela es sin duda mejor y más profunda, el guión recibió el visto bueno de Coetzee, quien se había hasta entonces negado a aceptar otras adaptaciones.

Es indudable que el contexto de la Suráfrica post-*apartheid* sirve a Coetzee/Monicelli/Jacobs para ofrecernos su reflexión sobre la fortuna y el destino que pueden aguardar a cualquiera en una sociedad plagada de conflictos sociales y culturales irresueltos. Pero resulta miope reducir el valor de la película o la novela a su adecuación a su escenario histórico estricto; ni siquiera hace justicia a la obra circunscribir la discusión sobre ella a los efectos o secuelas de vivir bajo una "democracia racista" o racial de las muchas que pueblan el mundo globalizado. Ahora bien, concluir que *Desgracia*, al igual que supuestamente toda obra literaria de calidad, encierra y toca problemas que son de carácter universal es hacer el juego a una visión de los productos culturales tan simplona como mendaz por ahistórica y descontextualizada.

John Lurie y su hija Sally no son dos personajes transtemporales, como si se tratase de "cualquiera de nosotros", menos aún si entendemos ese "nosotros" de forma independiente de una cultura, un tiempo, una cosmovisión. Pues, si acaso, los protagonistas de *Desgracia* pertenecen a una categoría algo más específica de lo humano: son ciudadanos. Ciudadanos modernos, habría que aclarar, que remiten a una condición jurídica vigente

solo en determinadas partes del mundo, y desde hace no más de 200 años. En el diseño de estos personajes por parte de Monicelli/Jacobs/Coetzee hay insertas y ejemplificadas una serie de tradiciones que no son estrictamente del pensamiento político occidental, sino que debemos elevar a la categoría de conceptos fundamentales en la construcción de la modernidad (Koselleck, 1996). Estamos, en suma, ante entes de ficción, pero que encarnan arquetipos, gracias a los cuales podemos pensar la realidad, siempre más compleja, y vivirla con sentido.

El trasfondo de la obra es la relación entre esos arquetipos y la complejidad social que acompaña la modernidad, la cual desborda dichos arquetipos. John Lurie, el protagonista, es un ciudadano liberal *avant la lettre*, de esos que parece sacado de los sueños del epítome del liberalismo clásico Benjamin Constant. Profesor universitario, divorciado y con una hija a la que apenas ve, tiene resuelta a través del mercado incluso su vida sexual, pagando regularmente por los servicios de una bella mulata. Por si hiciera falta dar más pistas, Lurie imparte un curso sobre poesía romántica, canónicamente considerada la cumbre de la individualidad moderna (Argullol, 1982). Ahora bien, el Romanticismo es también un enorme canto coral a las pasiones humanas, y es aquí donde se desencadena el drama personal, al chocar los supuestos del ciudadano consumidor de derechos y explotador de sus beneficios con sus propias emociones y con la respuesta de su entorno.

Al igual que a Constant, a Lurie la prostitución le muestra una y otra vez que no es fácil intimar con quien se tiene establecida una pura relación de tipo contractual. Sin embargo, parece que va a poder superar la insatisfacción de sus deseos al irrumpir en la vida de una de sus alumnas, Melanie. Lurie se comporta con ella siguiendo el guión prefijado por los padres del liberalismo: uno es el mejor juez de sus propias preferencias. La realidad es sin embargo

más compleja, pues lo cierto es que nuestro profesor no se conoce lo suficiente (asegura a Melanie que no dejará que su *affaire* con ella llegue "demasiado lejos") y, además, se topa con otra regla de oro de la ciudadanía civil: que la libertad de uno termina donde empieza la del otro. La alumna no soporta la presión y cuenta en su entorno íntimo lo sucedido, que pronto se hace público, dejando en evidencia a su profesor, que le ha otorgado trato de favor.

Podría parecer que, para seducir a la chica, Lurie hace uso, y abuso, de recursos de poder en principio ajenos a su condición de ciudadano, derivados más bien de su estatus como adulto y profesor de universidad. Pero como bien nos enseñó en su día T. H. Marshall, la proliferación de derechos en el mundo moderno no ha venido a acabar con las diferencias sociales y los estatus heredados; y lo que es más, después de la Segunda Guerra Mundial el suministro de bienes y servicios característicos de la ciudadanía social —educación, vivienda…— se ha convertido en buena medida en arquitecto de nuevas formas de desigualdad, al menos en Occidente. En otras palabras, Lurie puede ser un reputado profesor porque es ciudadano portador pleno de derechos, conexión que el filme permite pronto establecer.

El drama de Lurie se desencadena cuando se topa con la comunidad de conciudadanos de la que de modo irremediable forma parte. Es esta una de esas paradojas de la modernidad que más debiera animar al estudio de las ciencias sociales: pues incluso quienes creen que no viven en comunidad, los individualistas radicales como Lurie, ciudadanos civiles explotadores de sus mejores oportunidades en el mercado y consumidores de derechos y servicios, también forman una comunidad (Sánchez León e Izquierdo Martín, 2003). Y una terrible, hay que añadir, en la medida en que sus miembros no son en general conscientes del elevado grado de convencionalidad de sus relaciones y de los prejuicios nada racionales en que dicha comunidad se funda.

La comisión universitaria habilitada para evaluar la conducta del profesor —que ha dado por presentada a Melanie a un examen que no hizo, vulnerando las normas universitarias— es exigente con sus miembros: no quiere de él una asunción de culpabilidad, sino una declaración pública de arrepentimiento. Sus colegas entienden que es necesario un acto público de contrición "que venga del corazón". Lurie tiene que recordar a sus conciudadanos y colegas de la comisión, donde hay feministas que le escrutan con impaciencia, que declararse culpable no es lo mismo que confesarse equivocado. No acepta el ofrecimiento y, en correspondencia, la universidad le rescinde el contrato.

¿En qué se apoya Lurie para expresarse como lo hace y no transigir? Pues en que, llegado el caso, como buen arquetipo de ciudadano moderno que es, puede reivindicar su autodeterminación en un terreno que, como el de la moral, no puede ser sometido a normas legales. Y es que la libertad de pensamiento, de opinión, de expresión, marcas todas ellas de las libertades civiles modernas, se apoyan en algo anterior y más profundo, una libertad de conciencia, es decir, de equivocarse, preciado y frágil fruto de las guerras entre cosmovisiones religiosas radicales que tuvieron lugar en la Europa del Antiguo Régimen; un producto histórico contingente, en suma, que está en la base de la moderna condición de individuo (Taylor, 2006; Hirschmann, 1978).

Las consecuencias de este encontronazo con los prejuicios de la comunidad de ciudadanos civiles y sus convenciones culturales y morales son para Lurie la exclusión, otro rasgo consustancial a toda cristalización histórica de ciudadanía, la cual establece siempre alguna forma de frontera nada simbólica entre dentro y fuera (Turner, 1993). Lurie no pierde sus derechos ciudadanos al perder su empleo, pero entra en el mundo de las sanciones invisibles, las reprobaciones disimuladas que están a la orden del

día en todas las dinámicas grupales, incluidas las comunidades de ciudadanos supuestamente basadas en el contrato social de derechos y deberes. Ni Durkheim hubiera estado más acertado al otorgar a estas entidades colectivas el carácter de sujeto que decide y actúa como un todo. En un mundo puritano como ese, no admitir públicamente una conducta equivocada convierte a uno en objeto de escarnio entre los moralistas, y eso es peligroso en la medida en que estos tengan poder o autoridad.

Para salir de ese ambiente y superar la inactividad, Lurie decide ir a visitar a su hija. Sally vive en el campo dedicada al cultivo de plantas y flores que vende en un mercadillo de la zona. Está también inmersa en una comunidad, aunque en este caso menos visible aún, pero que tan bien nos ha descrito John Pocock en su seminal obra acerca de la tradición republicana: su base es la propiedad de la tierra como marca de inclusión política para los varones propietarios, ya que aquella garantiza recursos para la defensa de la comunidad frente al predominio de los intereses particulares que la corrompen. Por *hippie* que parezca, sobre la identidad de Sally opera toda la tradición de los colonos Boer de origen holandés —otro estado forjador de cultura política republicana— y, sobre todo, la Inglaterra del liberalismo victoriano, en cuya base se hallaba ese ideal cívico de la virtud política destilado desde las luchas por la autonomía de las ciudades-estado itálicas en el Renacimiento y debidamente restringido a los propietarios.

Sally es en principio encarnación del otro arquetipo de ciudadanía, el cívico; a la vez, sin embargo, este está mediado por el propio desenvolvimiento de la modernidad. En la obra no se menciona la evolución ideológica o de valores que ha llevado a Sally al campo, pero el hecho de que sea lesbiana nos permite aventurar que se trata de una persona con cierta trayectoria de autorreflexividad cultural y moral. Con todo, esta joven antiviolencia ha preferido sacrificar la satisfacción de su orientación sexual a

su compromiso con la vuelta a la tierra: su pareja ha vuelto a la ciudad, dejándola sola. El posible ideal republicano encarnado en ella se muestra descentrado, desordenado visto desde la tradición: ciudadano ya no es en nuestro presente solo el varón propietario, sino que también la mujer —propietaria o no— puede legítimamente aspirar a los beneficios de pertenecer a una comunidad de sujetos virtuosos que se autogobiernan.

Esto puede parecer irrelevante a primera vista, pero contiene la clave del drama que le tocará vivir. Pues a nadie escapa que, de nuevo visto desde la tradición del republicanismo cívico, hay un talón de Aquiles en este sujeto: una mujer no tiene las mismas capacidades de autodefensa que el varón en el ejercicio de la violencia física. Es cierto que Sally no está sola. Cuenta con Petrus, un jornalero negro que cuida de la huerta de flores y ayuda al mantenimiento de la finca. Y tiene unos perros para defenderla de posibles ataques.

Tampoco tiene ella de hecho ya los objetivos del *vivere civile*. Los fines perseguidos por Sally están pasados por la túrmix de las ideologías modernas y sus componentes de utopía de realización personal. Seguramente no negaría pertenecer a un grupo, pero antepone su autonomía individual. Es, en suma, una buena representante de eso que se ha venido en llamar "nuevos movimientos sociales", cuya lógica responde menos a la consecución de fines políticos colectivos que a la satisfacción de una expresividad identitaria individual, a decir quién se es y vivir en consecuencia, fenómeno por otro lado consustancial a la modernidad (Laraña, 1994; Calhoun, 2002). La virtud política no es, en efecto, la racionalidad sustantiva subyacente a los actos de esta joven. El ideal cívico ha quedado así difuminado en su autoconciencia, en gran medida debido a que en su comunidad el Estado figura desde tiempo atrás como un eficiente proveedor de servicios y garantías de ciudadanía entre la población con plenos derechos ciudadanos, de manera que el

compromiso individual con los valores cívicos colectivos se encuentra bastante relajado.

Arquetípicamente, pues, el concupiscente y experto profesor Lurie y su neocolona y naif hija Sally encarnan los dos ideales de ciudadanía de la modernidad, pero ambos son ejemplos desplazados respecto de dichos ideales como consecuencia del despliegue mismo de estos en la modernidad. Van a experimentar la desgracia de no ser ciudadanos de manual. Aquí es donde el título de la película/novela alcanza toda su relevancia. Es habitual encontrarse con críticas a la obra de Coetzee que subrayan la arbitrariedad y la contingencia que rodean la vida social, y que parecerían estar detrás de las caídas en desgracia que relata el libro/filme. Si uno da a estas interpretaciones una pátina de reflexión teórico-sociológica, parecería que estamos ante un ejemplo de sociedad del riesgo, solo que hablaríamos aquí de un riesgo más bien individual y moral que colectivo y social. Pero Coetzee no se ha inspirado en la obra de Ulrich Beck, sino, si acaso, en la Ilustración anglófona a la que se remonta en última instancia la cultura política surafricana.

A diferencia del ideal clásico de ciudadanía, este mundo moderno no se considera manejado por un ser supremo o hecho por unos hombres que tratan de parecer héroes: las exclusiones y subordinaciones sociales no pueden tener en él una justificación metapolítica ni trascendente. Pero tampoco pueden responder simplemente al capricho de la diosa Fortuna. El orden social que alumbra la moderna ciudadanía contiene su racionalidad política: se despliega, eso sí, cual divinidad, otorgando la gracia a quienes se atienen a los ideales, y negándosela a quienes no lo logran. El título contiene, pues, una reminiscencia teológica —des-gracia es ausencia de gracia—, algo que en castellano hemos perdido, de ahí que sería mejor traducirlo por *deshonor* o *vergüenza*, que es lo que ocurre a continuación.

Una mañana John y su hija salen a pasear y al regresar en apenas unos instantes unos jóvenes de color consiguen neutralizar a Lurie, entrar en la casa y violar a Sally, para después matar a los perros, quemar con líquido inflamable parte de la cara de John y robarle el coche. La desgracia se ha cernido sobre los Lurie.

La desgracia se ensaña con ellos para empezar porque nuestros protagonistas son sujetos modernos; por eso la violencia ejercida no desata en ellos una reacción de venganza que enquistaría la violencia, acabando con la política. Pero viven una realidad, sin embargo, más compleja, irreductible a los ideales disponibles de ciudadanía; por eso tampoco estamos ya, después del suceso violento, ante animales políticos puros. Sally no se comporta como un ciudadano *a la antigua*, es decir, no solicita de sus conciudadanos respuesta a la agresión a uno de los suyos. Y no porque no tenga bien interiorizados los valores cívicos, sino porque, al haber sido violada, no se siente en condiciones de convocar a sus conciudadanos a la autodefensa. Lo que siente es vergüenza: compartir su violación equivaldría a compartir su intimidad, y de paso su debilidad, ante sus "iguales" colonos varones. Por moderna que sea, su condición de mujer sigue estando sujeta a la tradicional moral dominante y sus convenciones, que colocan a la mujer en desventaja. Así, mientras el ciudadano civil que era su padre se negó a mostrar en público vergüenza, ahora ella, la supuesta ciudadana de la virtud, no puede permitir que su vergüenza se haga pública. En consecuencia, la esfera de opinión en que se funda la ciudadanía cívica no se activa, y sin ella no hay movilización colectiva posible en su favor.

Tampoco llama a la policía, no hace intervenir al Estado moderno, que posee el monopolio del ejercicio legítimo de la violencia. Su padre tampoco recurrió a la justicia ordinaria cuando fue expulsado de la universidad habiéndose declarado culpable de una falta. Esta desconfianza es muestra de

que en ambos casos se están abandonando sus respectivas comunidades de adscripción originarias. Pero nuestros personajes no se alejan o son expulsados de sus grupos de referencia para quedarse en un limbo: ambos inician su entrada en otras comunidades, aunque bajo otra condición de sujeto.

Sally es consciente de que nadie de su entorno acudirá en su defensa si la agresión se repite. Conforme se hace manifiesto que está embarazada y que uno de sus violadores es nada menos que cuñado de su subarrendatario Petrus, los acontecimientos se precipitan para ella: ofrece su tierra y Petrus, en reciprocidad, le ofrece protección; incluso el matrimonio. Su futuro será convivir con un grupo del que forma parte el chico que la violó.

La nueva comunidad de Sally lo es *avant la lettre*. La marca característica de toda entrada en una comunidad es el ejercicio ritual de violencia: el cuerpo (y el alma) del incluido necesita evidenciar unos estigmas (y traumas) de entrada. Nadie escapa a esta ritualidad y ejercicio arbitrario de poder desnudo, ya desde la familia. Pero no estamos tampoco ante una caída en el feudalismo crudo de la servidumbre. A cambio de admitirla, la comunidad proporciona servicios, servicios que el Estado no puede proporcionar: ante todo supervivencia, pero también un lugar en el mundo. Siempre se posee algún estatus dentro de una comunidad, porque lo que hay en ella son desigualdades legítimas, pero no exclusiones normativas. Lo que tampoco hay, desde luego, son derechos ni obligaciones estipulados contractualmente, pero sí acuerdos, normalmente no escritos, que se fijan en un momento y a los que han de remitirse todos en caso de disputa. Estos acuerdos se estabilizan como costumbres. Un mundo así no asigna, sin embargo, personalidad política al individuo, todo se juega en el carácter de la persona. Por eso Sally no puede mostrar debilidad en su nueva situación, o se acabó su sueño de quedarse en el campo, por el que ya ha pagado un alto precio.

El destino del ciudadano que no se autodefiende y se somete es una comunidad que ya no es la de la ciudadanía. Es la concreta de los habitantes locales de su área de residencia, los arrendatarios y jornaleros negros y su larga trayectoria de *apartheid,* la cual ha generado toda una sociedad con sus propias costumbres y reglas. Pero el error aquí sería volver a reducir nuestras anteojeras y querer ver solo la parte concreta, específica, del contexto surafricano en el que se desarrolla este drama con tintes clásicos hecho para modernos que miramos para otro lado ante los problemas que genera nuestra propia condición. La mirada del científico social puede extraer enseñanzas más profundas y que escapan a primera vista. Pues el mundo que evocan Jacobs y Coetzee, centrado en culturas cerradas sobre sí mismas y que dan lugar a relaciones desiguales tácitas actualizadas en recurrentes conflictos, rituales y celebraciones, es representativa de cualquier forma de comunidad, sea la de los hinchas de un equipo de fútbol, un club de amigos del ajedrez, una nación, un partido político o una sociedad basada en la legislación de los derechos humanos… En el más específico de los casos, refleja comunidades campesinas muy extendidas por todo el globo. Topamos así con el opaco mundo de los tenentes agrarios, la *clase incómoda* como ha sido apodada, que escapa, por desbordante, a la mitología jurídica de la modernidad y su pretensión de un orden contractual universal no susceptible de interpretación o traducción cultural vernácula (Shanin, 1993; Grossi, 2003).

El destino de John Lurie es otro. Tenemos en este caso un ciudadano civil pleno que sin embargo ha sido expulsado del paraíso en el que puede ejercer sus derechos. Cae en desgracia. ¿Qué destino le aguarda? Pues la obra nos muestra también hasta qué punto las libertades modernas se miden en última instancia en beneficios tangibles, sea en forma de servicios, capacidades o recursos que proporcionan comodidades y satisfacen placeres. Una vez que ha abandonado la universidad y la ciudad, Lurie es un sujeto débil; un

ciudadano, sí, pero vulnerable. Al perder la gracia del orden social/moral moderno, ha quedado expuesto: su propiedad en la ciudad será asaltada en su ausencia, igual que su cuerpo ha sido ultrajado por los violadores de su hija Sally.

Para comprender la alternativa de Lurie puede merecer la pena detenernos un instante en cómo Coetzee lanza un órdago a la cultura occidental que va más allá de la tradición cívica reinterpretada de la antigüedad. Arremete contra Aristóteles, padre fundador de dicha tradición, pero no solo por la concepción de la ciudadanía formulada por este de forma clásica, sino por su clasificatoria de los seres en su *Física*, esa que establece que primero están los hombres; por debajo de los hombres están los animales; más abajo, las plantas y, finalmente, abajo del todo, los seres inanimados y objetos (entre los que por cierto se incluían los esclavos). Otra virtud de la obra escrita/filmada de Coetzee es que el autor no para de mostrar el alto grado de arbitrariedad que esconde esta convencional visión del orden natural. Hasta el momento no ha sido este, desde luego, un terreno muy críticamente explorado por los científicos sociales, pero a tenor de esta obra, y aunque la lógica de los derechos humanos se va extendiendo también hacia los animales, se diría que dar atributos civiles a estos puede que no sea la mejor solución, sobre todo habiendo hombres que se comportan con sus iguales mucho peor que los perros.

Así como hay un orden de las cosas, con sus jerarquías y atributos relativos, hay en la modernidad un orden de las personas cuyo eje es, al igual que en la Grecia antigua, la distinción/separación entre quienes son ciudadanos de plena capacidad y quienes no lo son. Así como la "libertad de los antiguos" se apoyaba en la exclusión de los metecos y la privación de toda libertad a los esclavos, también la ciudadanía moderna tiene sus sujetos de exclusión internos, y Coetzee no pierde de vista que individuos como el

desgraciado Lurie, aunque encarnan sujetos incluidos en el orden social, no pueden beneficiarse de los mismos bienes y servicios que definen al ciudadano moderno. Hay un orden clasificatorio de las libertades y los recursos públicos en la modernidad, por mucho que este resulte invisible a primera vista.

Antes de mostrarnos su destino, Coetzee tiene a bien hacernos ver que Lurie es un sujeto moral y con sentimientos. De camino a Johannesburgo, se acerca a la casa de los padres de Melanie y, ante la madre, la hermana menor y el padre, pide disculpas por todo el daño que les ha causado. Esas son las únicas víctimas ante las que legítimamente considera que debe mostrar arrepentimiento, y no ante la comunidad puritana que le reclama adecuación a sus prejuicios. A cambio, les muestra también sus sentimientos hacia Melanie, que fueron auténticos, y reconoce que le desbordaron.

El destino de Lurie tras su caída en desgracia es entrar en otra comunidad: la del Estado soberano que administra la vida (y la muerte) de todos los que no son ciudadanos plenos. El exprofesor universitario termina ayudando a unos vecinos de Sally a llevar una ONG local que se dedica a sacrificar regularmente los perros abandonados por sus dueños y que se reproducen con demasiada velocidad. Aquí es donde Coetzee, tal vez sin ser del todo consciente, se muestra más fino y radical. La biopolítica es la principal característica de los Estados modernos, si seguimos la línea abierta por Foucault y continuada por Agamben. Cuando uno deja de ser un ciudadano… siempre puede encontrar seres inferiores que administrar: otros sujetos caídos en desgracia o nunca incluidos en el orden natural de la ciudadanía.

En la obra esto se ejemplifica en los perros abandonados, desgraciados igualmente, pues lo que define al perro —animal doméstico que encarna a la perfección los valores premodernos como la lealtad, etc., basados en sentimientos, no en principios— es la necesidad de un amo que le dé de

comer, lo cuide… pero a cambio de que este pueda darle arbitrariamente muerte cuando considere que sobra. El caso es aplicable a todos los seres humanos que no alcanzan la condición ciudadana, como son las diversas minorías de *Untermenschen* que tan extremamente concibieron y clasificaron los nazis, pero también las mayorías civiles que proliferaron en el siglo XIX, cuando los derechos sociales no existían, los derechos políticos eran raquíticos y los civiles eran la mejor excusa para la represión (Raphael, 2008). Y ojo de nuevo con situar la barrera donde no corresponde, porque tenemos ejemplos sobrados en el siglo XX, con toda la larga saga de dictaduras y regímenes autoritarios modernos, en los que la condición ciudadana ha sido relegada en la práctica a la de objetos de la Administración. Y ahí parece que volvemos en el siglo XXI.

Además de ver repetido en su propia hija al abuso que él ejerció sobre su alumna, Lurie termina sometido a una lógica emocional inversa a la que le producía la prostitución, pero igualmente insatisfactoria: antes de coger demasiado cariño a los perros abandonados, los sacrifica. Toda biopolítica contiene una *tanato*-política, una gestión administrativa de la muerte. Pero esa orientación tampoco mantiene a Lurie realmente en el mundo de la política que hemos heredado del ideal antiguo, la de la virtud. Tal vez esta sea la más importante reflexión que permite *Desgracia*: el abandonar de una vez la pretensión de que es posible un mundo autogestionado por la voluntad deliberativa de sus miembros, sin recurso alguno a la violencia. Mejor sería tal vez luchar por un ideal de convivencia que partiera de este reconocimiento.

Pues la ciudadanía moderna tiene como mínimo precondiciones que le son exteriores y anteriores: no se pueden reducir todas las relaciones sociales a los ideales del *homo economicus* o del *zóon politikón*. En casi todos los lugares del mundo global, no solo en Suráfrica, dichas precondiciones se

resumen, por cierto, en un odio ancestral disparado por el colonialismo occidental y cuya etiología se nos escapa, no en poca medida debido al acrítico peso que tiene cada vez más en nosotros la retórica de los sujetos individuales, las libertades universales y la igualdad jurídica, retórica que, como muestra magistralmente J. M. Coetzee, esconde en realidad mucho de aquiescencia colectiva, eurocentrismo y fanatismo puritano.

LECTURAS RECOMENDADAS

AGAMBEN, Giorgio (2003): *Homo sacer I: el poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia.

ARGULLOL, Rafael (1982): *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid.

BECK, Ulrich (2006) [1996]: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona.

CALHOUN, Craig (2002): "Los 'Nuevos Movimientos Sociales' del siglo XIX", en Mark Traugott (ed.), *Protesta social*, Hacer, Barcelona, pp. 193-241.

CONSTANT, Benjamin (1988): "De la libertad de los antiguos comparada a la de los modernos (1819)", *Sobre el espíritu de conquista*, Tecnos, Madrid, pp. 65-91.

DURKHEIM, Émile (1982) [1893]: *La división del trabajo social*, Akal, Madrid.

FOUCAULT, Michel (2009): *Nacimiento de la biopolítica. Cursos del Collège de France (1978-1979)*, Akal, Madrid.

GROSSI, Paolo (2003): *Mitología jurídica de la modernidad*, Marcial Pons, Madrid.

HIRSCHMAN, Albert O. (1978): *Las pasiones y los intereses. Argumentos a favor del capitalismo antes de su triunfo*, Fondo de Cultura, México.

KOSELLECK, Reinhard (1996) [1992]: *Futuro pasado. Por una semántica de los tiempos modernos*, Paidós, Barcelona.

LARAÑA, Enrique (1994): *Nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*, CIS, Madrid.

LECA, Jean (1990): "Individualism and Citizenship", en Pierre Birnbaum y Jean Leca (eds.), *Individualism: Theories and Methods*, Oxford University Press, Oxford, pp. 141-189 [reeditado en varios *readers* sobre ciudadanía].

MARSHALL, T. H. (1998) [1949]: *Ciudadanía y clase social*, Alianza, Madrid.

POCOCK, John G. A. (2008) [1975]: *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*, Tecnos, Madrid.

RAPHAEL, Lutz (2008): *Ley y orden. Dominación mediante la administración en el siglo XIX*, Siglo XXI, Madrid.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo e IZQUIERDO MARTÍN, Jesús (2003): "Ciudadanía y clase social tras la comunidad", *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 23/1, pp. 61-87.

SHANIN, Theodore (1983): *La clase incómoda: sociología política del campesinado (Rusia, 1910-1925)*, Alianza, Madrid.

TAYLOR, Charles (2006) [1996]: *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona.

— (2006) [2004]: *Imaginarios sociales modernos*, Paidós, Barcelona.

TURNER, Brian S. (1993): "Contemporary Problems in the Theory of Citizenship", en Brian S. Turner (ed.), *Citizenship and Social Theory*, Sage, Londres, pp. 1-18.

CAPÍTULO 6

'STAR WARS'. ¿QUÉ ES LA DEMOCRACIA?

RUBÉN MARTÍNEZ DALMAU

POLÍTICA Y GOBIERNO EN 'STAR WARS'. SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA DEMOCRACIA, PASANDO POR LA DICTADURA Y LA REBELIÓN CONTRA EL GOBIERNO ILEGÍTIMO

Star Wars no es una serie de películas al uso. En primer lugar, no es una película sobre el futuro, como las historias del *Enterprise* o la *odisea* de Kubrick. *Star Wars* nos habla del pasado: y nos advierte de ello desde el primer fotograma de la primera entrega de la saga: "*A long time ago in a galaxy far, far away...*"[1]. En segundo lugar, es una historia que se nos cuenta de forma discontinua. La primera impresión del espectador inadvertido al ver *Una nueva esperanza* (*Star Wars: Episode IV-A new Hope,* 1977) es que nos hemos perdido algo. ¿Dónde están los tres episodios anteriores? Llanamente, no estaban en su momento, y es dudoso tan siquiera que estuvieran planificados en la mente de Lucas o de alguien más, por mucho que los

creadores de *Star Wars* defiendan que la historia estaba perfilada en detalle. No es habitual en el cine —de hecho, como recurso de *marketing* podría haber sido trágico— que se inicie la narración por la mitad hacia el final para, 16 años después, contarnos cómo empezó todo[2].

Podrían parecer detalles menores, pero no lo son. A simple vista, *Star Wars* puede asemejarse a un *remake* de cualquier *space opera* al estilo *Flash Gordon*; es conocido el símil con un guión del oeste (*western opera*), con buenos (rebeldes) contra malos (Imperio) galopando sobre caballos negros y blancos (la Batalla de Yavín, entre cazas estelares T-65 Ala-x y cazas TIE), triángulos amorosos y algo de misticismo. Pero, de ser así, *Star Wars* no hubiera pasado de ser reconocida más que por una parte de la crítica, algunos nostálgicos y cierto público "especializado" (*Planeta prohibido, Star Trek*...). Si *Star Wars* es posiblemente el fenómeno cinematográfico de masas con mayor impacto en las últimas tres décadas es, desde luego, porque hay algo más: todo un *sistema* de territorios, personajes, sociedad(es), valores, historia, sucesos y lucha de poder que nos hablan, finalmente, de política y Gobierno como elemento común de cualquier existencia racional. De hecho, la diferenciación entre los bordes interior, medio y exterior (*Outer Rim*) de la Galaxia, justo antes del espacio salvaje y las regiones desconocidas, demuestran la intención explicativa sistémica de la ubicación de *Star Wars*, que irá acompañada por la hegemonía de la fuerza, en su lado luminoso (Jedi) u oscuro (Sith), como *physis* determinadora y, a través de quien la sepa controlar, materializada, impregnadora de todo el universo, que dota de unidad y razón.

Recordemos que el argumento de la saga trata sobre el origen, desarrollo y final de la guerra, con raíces en tiempos inmemoriales, entre la luz y la oscuridad —los dos lados de la misma fuerza—, y de cómo el lado oscuro de la fuerza, personificado en los Sith, se apodera del control político de la

República galáctica derrocando a sus eternos rivales del lado luminoso —los Jedi, guardianes de la República—. Sobre las cenizas del antiguo Senado republicano se alza el poderoso Imperio, controlado por los Sith, y, sobre todos ellos, el Emperador, que tendrá que vérselas con una guerra de guerrillas provocada por células de rebeldes alzadas contra la dictadura. En particular, la primera trilogía (episodios I, II y III) desarrolla el auge y caída del Gobierno basado en los Jedis, en particular la historia de Anakin Skywalker, personaje de leyenda que será el verdadero centro de gravedad de la serie, y que toma cuerpo material en un niño nacido en un desolado y desértico planeta. Anakin es el elegido de la leyenda sobre la persona que devolverá el equilibrio a la fuerza.

La búsqueda del equilibrio se inicia con la primera formación de Anakin Skywalker como Jedi (episodios I y II); el conocimiento del sufrimiento y el apego por la muerte o la amenaza de muerte de sus seres queridos y por su amor con Padmé Amidala (episodios II y III); el desengaño con la democracia de la República, su confusión, la desconfianza respecto a las posibilidades del lado luminoso, y su conversión al lado oscuro, con el consiguiente juramento de lealtad al Emperador y su bautizo Sith como lord Vader (episodio III); el auge de su poder durante el régimen dictatorial del Imperio y el encuentro con sus hijos, que nunca llegó a conocer con anterioridad (episodio IV); el inicio de la lucha interna entre su lealtad al Emperador y los valores que representa su hijo y principal enemigo, Luke Skywalker, que se convierte en un líder de las fuerzas rebeldes contra el Imperio que representan el Emperador y Darth Vader (episodio V); y, finalmente, la redención de Darth Vader cuando debe decidir entre el Emperador (lado oscuro) y Luke Skywalker (lado luminoso), y que es seguida de su precipitada muerte (episodio VI). Darth Vader es el que salva la República a través de su reconversión al lado luminoso. Toda la saga trata, como el propio Lucas ha

reconocido en varias ocasiones, de una tragedia sobre Anakin Skywalker/Darth Vader, con la política y el Gobierno, la democracia y la dictadura, como telón de fondo.

Aunque los análisis politológicos de la serie necesitarían estudios de importancia a la altura de la historia, tres son los pilares sobre los que se basa el tratamiento de la política y el gobierno en *Star Wars*: la autonomía de cada planeta en la organización política propia; la pertenencia a una estructura interplanetaria común (República), con los poderes legislativo y ejecutivo en el Senado galáctico; y la colonización de territorios más alejados por parte del *núcleo* de la Galaxia.

La Galaxia de *Star Wars* era una confederación internacional parlamentaria representativa. Su naturaleza jurídico política está basada en lo que hoy en día denominamos Derecho internacional. La República (República galáctica antes del Imperio, Nueva República después de su caída) se encontraba ordenada a través de un sistema jerárquico-normativo en cuya cumbre se situaba la Constitución galáctica, producto de las guerras de unificación, con la que debían estar de acuerdo las constituciones planetarias. Las competencias de la República eran fundamentalmente de orden comercial (regulación del comercio, creación de las rutas hiperespaciales) y de seguridad, a través de las fuerzas militares de la República, del Consejo Jedi y de los clones. En este y en otros aspectos que veremos a continuación, es difícil no notar los paralelismos con la creación, en nuestro mundo, de la federación de los Estados Unidos desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, con un núcleo de la costa Este (las 13 excolonias originarias inglesas) que se va extendiendo a través de diferentes procesos de ocupación, colonización e integración de territorios del *borde exterior*.

Los regímenes políticos de cada planeta eran autónomos y variados, aunque dentro de cada planeta pudieran coexistir sociedades semiautónomas

—el caso Naboo, con el reino de los *naboo* y los *gungan*—. La saga no se detiene en muchas particularidades sobre los Gobiernos intraplanetarios, pero nos ofrece alguna información sobre la existencia de monarquías (emperatriz Teta, Kashyyyk) y democracias representativas (H´nemthe), y nos insiste en que mientras se respetaran los principios jurídico-políticos de la unión republicana, cada Gobierno era libre para decidir sobre su organización. El nombre "República" se refería, en todos los casos, a la confederación galáctica.

Democracia en *Star Wars* significaba "República". El Senado era el centro de gravedad del poder de la Galaxia, y en él se encontraban representados los planetas, sistemas o sectores con vida racional, cualquiera que fuera su especie, representados por los "senadores". Su importancia era fundamental, al dotar de legitimidad a las decisiones colectivas; no obstante, a medida que la República se hacía más fuerte, el Senado devenía en un órgano débil y corrupto. Antes incluso del periodo imperial, el Senado había estado dominado por los intereses de los poderosos y, en especial, de corporaciones que, como la Federación de Comercio, no solo controlaban de facto el poder a través de la corrupción a los senadores, sino que contaban con representación en él. El Ejecutivo de la Galaxia dependía, formalmente, del Senado republicano, que cuenta con la representación de todos los planetas del sistema. Al reunirse en el Senado el órgano legislativo y el ejecutivo de la confederación, tenía lugar lo que hoy conoceríamos como forma de gobierno parlamentaria. La República contaba con una capital altamente tecnificada y desarrollada: Coruscant. En ella habitaban el canciller y los miembros del Gobierno, se situaba la sede del Consejo Jedi y residían los altos mandos de la Administración pública y del Ejército.

A medida que nos alejamos del centro de la Galaxia, el núcleo, y nos acercamos al borde exterior, la presencia tanto de cualquier forma de

organización política como de la misma República se va diluyendo hasta, literalmente, desaparecer. Se produjo una particular colonización desde los planetas del borde interior, desarrollados y controladores del Senado, hacia los del borde exterior, subdesarrollados, en permanentes conflictos bélicos, y nidos de contrabandistas y ladrones; al mismo tiempo, el borde interior se aprovecha de las materias primas y de la propia existencia del borde exterior y las regiones desconocidas. Los territorios más cercanos al núcleo, que fueron colonizados por corporaciones como la Federación del Comercio, fueron regulados por la República como la *zona de expansión*. Visualmente, se trata del mito de la frontera y del conflicto que conlleva. De hecho, es en el borde exterior donde se producen los intentos secesionistas de la República —auspiciados por las conspiraciones desde la cumbre del mismo Senado galáctico—, en cuyo acontecimiento se basa la acción de *Star Wars*. Los rebeldes de la Alianza para Restaurar la República contaron con su base de operaciones en Yavín, territorio del borde exterior, y aquí fue donde se desarrolló la batalla que marcó un antes y un después en la cronología de *Star Wars* (ABY y DBY, antes y después de la batalla de Yavín). La zona de expansión se unió con rapidez a la Alianza contra el Imperio. La lucha contra la dictadura del Emperador es, en buena medida, una guerra descolonizadora por la libertad de los territorios de la Galaxia. Se ha querido ver en este afán colonizador, así como en el resto de la trilogía (episodios I, II y III), una alegoría crítica a la política exterior norteamericana de la era Bush-Cheney.

La "democracia" en *Star Wars* era, por lo tanto, una forma de organización política exclusivamente representativa —sin ningún tipo de participación directa—, con altísimos niveles de corrupción al carecer de cualquier control democrático directo. Era una democracia desigualmente tecnificada, desde el alto desarrollo tecnológico utilizado en el núcleo hasta la *tierra de nadie* del borde exterior, salvo creaciones directas de la República para el

mantenimiento de sus intereses, como Kamino, lugar de creación de los clones a partir del modelo de Jango Fett (episodio II). No se trata de una teocracia, porque cada sociedad galáctica cuenta con su religión y adora a sus dioses.

La fuerza no era una religión, sino una realidad existente, y su control por parte de los Jedi (lado luminoso) y los Sith (lado oscuro) los convertía en seres poderosos y, en el caso de los Jedi, en guardianes de la República. Pero los Jedi estaban al servicio del Senado galáctico, por lo que tenían prohibido inmiscuirse en las decisiones políticas. La correlación entre los seguidores del lado luminoso de la fuerza y la filosofía estoica o el budismo son patentes: la búsqueda del equilibrio y la moderación, humildad en los trajes, misticismo y resistencia a los sentimientos negativos que causan sufrimiento: odio, apego, ira... La filosofía subyacente en *Star Wars* relaciona la moral con el poder y plantea problemas clásicos en ciencias sociales, como los valores de la política, el comportamiento de los gobernantes y el deber hacer de la espiritualidad en los asuntos públicos. Las batallas estelares y las escenas de acción arropan esta clase de problemas transcendentales también para las actuales sociedades.

La organización Jedi y su papel frente al Gobierno nos recuerdan inevitablemente a los guardianes de la república platónica. La educación que recibió Anakin Skywalker, la organización jerarquizada, cerrada y monacal de los Jedi, las dudas sobre el matrimonio (que produce apego; Anakin se casaba en secreto con Padmé al final del episodio II) y su función al servicio de la República cuentan con un importante trasfondo similar a los gobiernos de los filósofos-reyes platónicos. Pero con una diferencia importante: los Jedis *servían* al Gobierno de la República, pero no gobernaban. La política, en *Star Wars*, fracasa, lo que no ocurre con los seguidores del lado luminoso de la fuerza. El Imperio no hubiera triunfado y permanecería en peligro con el

mantenimiento de los Jedi, por lo que la primera decisión del Emperador (Orden 66) cuando contó con las condiciones para hacerlo fue dar instrucciones a los clones para llevar a cabo la matanza de los oficiales Jedi (episodio III). Entre los pocos que sobrevivieron estaban Obi Wan Kenoby, refugiado en Tatooine —planeta donde crecería el joven Luke Skywalker—, y Yoda, en Dagobah (episodios IV, V y VI).

En efecto, toda la saga de *Star Wars* destila una permanente desconfianza hacia los políticos y la política por la existencia de su propio *lado oscuro*. Cuando la corrupción, los intereses particulares y las ansias de poder se adueñaron del Senado, fue el fin de la República. "La política es corrupta", afirma Anakin —en aquel momento candidato a Jedi— ante su amada Padmé, senadora por su planeta, sentados ante los románticos paisajes de la tierra de los lagos de Naboo (episodio II). El poder corrompe, y la acumulación de poder corrompe aún más. La política sin control es corrupta y, de hecho, fracasa ante las ansias Sith de convertirse en los sueños de la Galaxia a través del Imperio. El despacho del canciller supremo Palpatine es oval; de grandes dimensiones, sin papeles. Su única misión es representar el poder acumulado en su figura. El propio Lucas se sinceró acerca de la relación entre el despacho oval de Darth Sidious y el correspondiente actual de la Casa Blanca (comentarios del director, en episodio III).

Fue el propio canciller supremo Palpatine, presidente del Senado galáctico y que contaba con la confianza de los senadores, el que concibió un plan a largo plazo para concentrar la autoridad y hacer hegemónico el poder del lado oscuro. Palpatine era Darth Sidious, señor oscuro de los Sith, y creó las condiciones, provocando intrigas y aliándose con separatistas que acabaron siendo víctimas del propio canciller, para obtener todo el poder y destruir la República *democrática*. Todo era un montaje, y las *guerras clon* —entre el Ejército republicano de clones, que fue creado por entender que los Jedi eran

insuficientes para amortiguar a los secesionistas, y los separatistas, reunidos alrededor de la Confederación de Sistemas Independientes— cumplieron con su papel: fueron los propios senadores *democráticos* los que aprobaron la concentración de todo el poder en Palpatine, que, finalmente, acabó autoproclamándose Emperador (dictador). “Yo soy el Senado”, exclamó el canciller Palpatine sentado en su despacho ante la intrusión del Jedi Mace Windu, que estaba dispuesto a detenerlo para salvar la *democracia* republicana (episodio III). La República se hizo cenizas ante el avance de la dictadura, encarnada en el Imperio; los Jedi fueron perseguidos y, en su mayoría, asesinados; y el Senado galáctico se convirtió en un Senado imperial, órgano deliberativo sin poder real, cuya única misión era proporcionar legitimidad al Imperio.

“Lucho para salvar la democracia”, afirma con determinación Anakin Skywalker, ya convertido en Darth Vader, a su esposa, cuando esta se percata de su transformación hacia el lado oscuro (episodio III). De hecho, desde un planteamiento llanamente legal, Anakin tiene razón. La confusión de Anakin (entre democracia formal y material) proviene de que el *lado oscuro* le ha estimulado a analizar los conceptos de forma lineal, no material, y a justificar así la actuación del canciller. Desde su punto de vista, el canciller Palpatine ha concentrado *legítimamente* los poderes del Senado, porque el propio Senado así lo decidió *democráticamente*. El Consejo Jedi pretendía arrestar, incluso ejecutar, al senador Palpatine cuando descubrió sus verdaderos planes, así como su segunda personalidad como Señor Oscuro. Para Anakin, Palpatine (Darth Sidious) representa por lo tanto la decisión del Senado galáctico y, por ello, la salvación de la República y de la democracia, y el canciller supremo, con sus poderes concentrados, fue capaz de conjurar la amenaza secesionista. No importa que materialmente no haya decisión libre: lo que importa, para Anakin, es que formalmente ha habido decisión del

Senado, sea cual sea la naturaleza de esta. Lo que nos lleva a una pregunta clave en las ciencias sociales: ¿puede la democracia atentar legítimamente contra su naturaleza deliberativa y decisional? ¿Puede ser legítima la decisión de la democracia de dejar de ser democracia?

En *Star Wars*, desde luego, no lo es. El poder cuenta con su lado luminoso y su lado oscuro. Cuando el lado oscuro triunfa, se deslegitima. Aparecen los rebeldes de la Alianza para Restaurar la República con el objetivo de acabar con el Imperio. En nuestro mundo, el derecho a la rebelión ha sido expresado desde la escolástica hasta los modernos contractualistas y las primeras declaraciones liberales de derechos: cuando un Gobierno actúa contra su pueblo, pierde toda su legitimidad y es un deber de los ciudadanos derrocarlo. Desde su base en Yavín, los rebeldes crean un cuerpo armado destinado a acabar con el Imperio de los Sith. Su victoria es, a su vez, el fin (por el momento) de la saga: la reconversión de Darth Vader, la muerte del Emperador, el restablecimiento de los principios democráticos y la creación de una democracia superior que intenta dejar atrás los defectos de la República galáctica y avanzar hacia un estadio de mayor esplendor. Este régimen político se denominará Nueva República. Significó asimismo el retorno de los Jedis (capítulo VI); esto es, la victoria del lado luminoso de la fuerza, que también lo es de la política. La historia, de hecho, acaba de empezar.

NOTAS

1. Primer fotograma que también nos ubica en una sola galaxia muy lejana, por lo que se desentiende tanto de nuestro tiempo como de nuestro espacio. De ahí el hecho de que la traducción al español de la saga, *La guerra de las galaxias*, sea errónea desde el inicio: no hay galaxias, hay Galaxia. Por esa razón se ha mantenido en el artículo la nomenclatura en inglés original.
2. Recordemos que se trata, fundamentalmente, de seis entregas hasta el momento que, por orden cronológico, son: *Star Wars: Episode IV-A New Hope* (*La guerra de las galaxias*), 1977; *Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back* (*El Imperio contraataca*), 1980*; Star Wars: Episode VI-Return of*

the Jedi (*El retorno del Jedi*), 1983; *Star Wars: Episode I-The Phantom Menace* (*La amenaza fantasma*), 1999; *Star Wars: Episode II-Attack of the Clones* (*El ataque de los clones*), 2002; y *Star Wars: Episode III-Revenge of the Sith* (*La venganza de los Sith*), 2005. No se tienen en cuenta los programas televisivos, películas fuera de la serie numerada, cómics, libros, series de televisión... que conforman lo que se conoce como "universo expandido". Las películas enumeradas conforman lo conocido como Canon G, que, en caso de contradicción, tiene prioridad explicativa sobre el resto de historias relatadas en el *universo expandido*. Todas ellas fueron guionizadas por el creador de la serie, George Lucas, que a su vez las dirigió, salvo los episodios V y VI.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

ALONSO SEOANE, M. (2011): "Un análisis del contenido sobre los elementos budistas en la Guerra de las Galaxias", *Aposta-Revista de Ciencias Sociales*, nº 48, enero-marzo, pp. 1-14. Artículo que aporta un análisis detallado sobre la relación entre política y filosofía budista en *Star Wars*.

BENÍTEZ MARTÍN, Pedro (2012): "Platón: educación y política. Una experiencia a partir de *Star Wars*", *Paideia. Revista de Filosofía y Didáctica Filosófica*, vol. 32, nº 93, pp. 23-38. Comparación entre los elementos de la República platónica y la formación Jedi en *Star Wars*.

BRODE, Douglas y DEYNEKA, Leah (eds.) (2012): *Sex, Politics and Religion in Star Wars. An Anthology*, Scarecrow Press, Lanham. Completo análisis sobre aspectos sociales y políticos en *Star Wars*, como el racismo, la guerra fría y la ordenación política.

DECKER, Kevin S. y EBERT, Jason T. (eds.) (2005): *Star Wars and Philosophy: More powerful than You Can Possibly Imagine (Popular Culture and Philosophy)*, Open Court, Illinois. Profesores de filosofía nos cuentan qué hay detrás de los desequilibrios de la fuerza, del componente zen o estoico de Yoda y de la naturaleza del lado oscuro.

KAPELL, Matthew Wilhelm y LAWRENCE, John Shelton (eds.) (2006): *Finding the Force of the Star Wars Franchise. Fans, Merchandise, and Critics*, Peter Lang, Nueva York. Completo análisis de la franquicia *Star Wars* a través de 17 capítulos que tratan sobre el mito, el sexo, el orden social, el género y la religión en la saga.

KELLNER, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Films and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Malden. En las páginas 173 y siguientes Kellner realiza una interesante comparación entre la política exterior norteamericana de la Administración Bush-Cheney y los guiones de Lucas.

PÉREZ GARCÍA, Leonardo (2000): "Regeneración mediante violencia. Star Wars: la Nueva Frontera del Western", en José Luis Caramé Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso, *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, vol. II, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 247-257. Capítulo de libro donde se relata el conflicto violento propio del mito de la frontera presente en los últimos episodios de *Star Wars*.

CAPÍTULO 7

'IN THE LOOP'. ¿QUÉ ES LA 'REALPOLITIK'?

JAIME FERRI

Película británica, estrenada en 2009, dirigida por Armando Iannucci, quien también firma el guión junto a Jesse Armmstrong, Simon Blackwell y Tony Roche; en la interpretación: Peter Capaldi, Tom Hollander, Gina McKee, James Gandolfini —el inolvidable Tony Soprano—, Steve Coogan, Chris Addison y Anna Chlumsky. Basada, al parecer, en la serie de televisión *The thick of it*, es una ácida sátira de los políticos angloamericanos que buscaron justificación a la decisión de invadir Irak, país que no se cita explícitamente en la película, pero que está presente durante todo su desarrollo.

La película ha sido vista por un numeroso público, según se anuncia, más de un millón de personas, aunque no tuvo gran repercusión, al menos en España; de hecho, algunos críticos la valoraron incluso negativamente, y hay que suponer que ha sido conocida más por un público con cierta capacidad crítica, a través del boca a oreja, de la información informal entre amigos, colegas, conocidos.

El argumento, lleno de ritmo, con diálogos y situaciones tremendas, se inicia con unas declaraciones inconvenientes que realiza el ministro de Cooperación, segundo nivel del Gobierno británico, con respecto a una

posible guerra en Oriente Medio; lo que hace que se disparen las alarmas de —supuesto— control, especialmente por parte del responsable de comunicación del Gabinete (Malcolm). Personaje central de la película, excelentemente interpretado por P. Capaldi, quien con un fuerte arsenal de agresividad verbal intenta reconducir la situación, que, a medida que avanza, se hace más complicada y difícil, pues los enredos aumentan, los diálogos frenéticos se suceden, las palabrotas se multiplican y agudizan, las reuniones, los equívocos, los viajes a Estados Unidos… hasta el punto de dejar exhausto al espectador. Probablemente es lo que pretende el hábil director que conduce la cámara, en muchas casos, sobre los hombros; quizá para proyectar la zozobra de los personajes sobre quienes ven la película, sobre todo si desconocen los dispositivos con los que, en ciertos casos, se hace la política real, con recursos y formas que nada tienen que ver ni con las buenas maneras ni con la reflexión concienzuda.

En ese escenario trepidante, nunca vemos a los mandamases principales, el primer ministro y el presidente respectivos. Pero están, además, pendiendo sobre las cabezas de sus subalternos, protagonistas de la cinta, que dirigen sus acciones para medrar y mantenerse en sus puestos, a pesar de la difícil crisis con la que tienen que lidiar: justificar la invasión de un país de Oriente Medio.

La escuela británica de interpretación, aunque también hay norteamericanos como J. Gandolfini entre sus principales actores, se deja sentir entre la fina ironía y el sarcasmo más crudo por los que transcurre la película. Con situaciones tremendas, una tras otra sin descanso, como la escena del joven becario ("un niño") que recibe a Malcolm en la Casa Blanca mientras el ministro metepatas, al que este pretende bloquear, asiste como bulto a un Comité establecido —supuestamente secreto— para informar sobre la viabilidad de la guerra, algo que ha divulgado la prensa gracias al

lenguaraz comportamiento de su ayudante, joven trepa que, en su afán de competir y escalar, aparece desnudo y abandonado en el lecho de algún lugar desconocido de Washington, poniendo así de manifiesto su frágil lealtad, igualmente en lo personal. Entre otras muchas escenas, también es memorable en la que se produce el cambio de redacción en el Informe que desaconseja la guerra, para convertirlo en un Informe positivo (sic), siendo el segundo de Malcolm, un aún más agresivo escocés que literalmente dirige los dedos de quien se supone (un repulido diplomático británico) ha filtrado a los medios el Informe negativo para que donde dice no, diga sí, y viceversa; para quitar este y ese bloque de sesudos cuestionamientos a la invasión, por innecesarios ahora; para eliminar y cambiar cualquier argumento, rompiendo a patadas el fax por donde se supone que se ha filtrado a los medios, con el fin de impresionar al flemático y —supuestamente— exquisito miembro del Foreing Office; y lo consigue.

La película es un jarro de agua fría, un baño de realidad, para quienes tienen una visión excesivamente glamurosa y acaso altruista de la política que, cotidianamente, se realiza en los gabinetes, en las cancillerías, en los comités, en las relaciones interpersonales entre miembros y responsables de órganos gubernamentales, pues está llena de acidez, al mostrar crudamente la casi total ausencia de ética o moral en sus personajes; tampoco en lo privado, cuando se muestra, están sobrados. Ese baño de realidad es particularmente útil para los alumnos —y muchos otros espectadores— que solo conciben la política como ideales, valores y principios, de una u otra naturaleza (los profesores del área también podemos tender a considerar solo esa cara), desconociendo la faceta del poder, de la imposición, de la capacidad real de decidir, de mandar, sin duda presente también en la política cotidiana. Esa es la razón por la que he aconsejado a mis alumnos y proyectado en clase, ocasionalmente en los últimos años, la película *In the loop*. Particularmente a

aquellos que pueden tener una visión más singular, dentro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, así los estudiantes del doble Grado en Ciencias Políticas y Derecho o los de Relaciones Internacionales, aunque también creo que es muy aconsejable para cualquiera que quiera observar una exposición clara del realismo político. La reacción ante la visión de la cinta, como cabe esperar, generalmente, es de silencio, de sobrecogimiento; de alguna forma, a través de sus escenas ven al rey desnudo, y a pesar de lo hilarante de la situación, no pueden reír, no pueden decirlo como sucede en el cuento, salvo excepción, y permanecen quietos y asombrados en sus sillas. Posteriormente, después del visionado, les cuesta reaccionar, no saben si lo que han visto es una exageración desproporcionada o es lo que más se aproxima a la realidad y ellos se niegan, en principio, a admitir porque de algún modo podría derrumbar su edulcorada visión, sus altos ideales; absolutamente respetables, por lo demás.

Pero no debe extrañar esa reacción porque la película es una ácida sátira también de algunos políticos concretos que, sin estar presentes en la escena, se hacen patentes con sus decisiones y la forma de adoptarlas, obligando a un conjunto de mediocres asesores sin escrúpulos —que son los que sí aparecen en la pantalla— a buscar una justificación razonable a lo que no la tiene, ni la puede tener; pero, dada su falta de escrúpulos, de ética —razón básica por la que probablemente ellos han sido seleccionados y han alcanzado el alto nivel que disponen—, están dispuestos a firmar lo que sea preciso, a afirmar lo que se les pida y a negar lo que convenga, pues nunca les ha de interesar el fondo de la cuestión: si la guerra, la invasión de un país extranjero, puede tener o no justificación. Solo un personaje, y después de pensarlo más de una vez, está dispuesta —es una mujer, la subsecretaria norteamericana— a dimitir; todos los demás no tienen inconveniente en seguir adelante, en

justificar lo injustificable. El caso es suficientemente conocido y reciente; y además sucedió como en la película, que apenas nadie dimitió, al menos en España, que también tuvo una participación directa al apoyar la decisión (foto de las Azores) de invadir la república árabe.

El realismo al que se aludía encuentra una de sus primeras expresiones, sin afán de pontificar, en N. Maquiavelo, pues, probablemente, nadie supo distinguir con tanta claridad como él la distancia que se abre entre cómo funciona de hecho la política y cómo nos gustaría que funcionara. Así se muestra la naturaleza profunda del poder, desprovista de mitos e ideologías legitimadoras, desnuda; como en la película, donde aparecen los personajes que no están tan expuestos al escrutinio público, como el Parlamento u otras instituciones, y que pueden sortear con más facilidad su vigilancia, aunque en ocasiones se les pille, como le sucede al ministro de Cooperación. La constatación de que Maquiavelo tiene razón está en que la tarea posterior del Estado de derecho y la democracia ha sido diseñar garantías, derechos y controles para que la razón de Estado o la persecución del interés privado, tanto por parte de gobernantes como de grupos de interés, no pueda traspasar ciertos límites. Lo que ocurre es que en ocasiones, en situaciones críticas especialmente, sean estas reales o diseñadas artificiosamente, a pesar de los controles establecidos, se vulneran o se intentan sobrepasar algunos límites; como se pone de manifiesto en *In the loop* cuando se intenta rizar el rizo, podríamos decir en castellano.

El realismo político, en breve resumen, surge como reacción frente al idealismo político, predominante hasta los años veinte del siglo pasado, con una aplicación clara para el estudio de las relaciones internacionales, al considerar al Estado como entidad suprema. Según el realismo, cada Estado es un actor racional que actúa siempre según sus intereses, y su objetivo fundamental es garantizar su propia seguridad, por lo que cada uno de ellos

procura obtener los máximos recursos, tanto económicos como militares, y las relaciones interestatales están condicionadas por su nivel relativo de poder. Además, los realistas creen que los Estados son agresivos por su propia naturaleza. Si a ello se une, como sucede en el presente, la importancia de la comunicación, y se descuidan los valores que dan fundamento a la existencia misma del Estado y la dominación, se dejan de tener los pies en el suelo, se pierde la cabeza, literalmente, y se organizan invasiones, guerras, como las de la película, como la de Irak, aunque se exponga como sátira.

Quizá el mal no pueda ser erradicado definitivamente de la política, que este sea consustancial de algún modo a ella; pero lo que está claro es que el mejor antídoto contra el burdo maquiavelismo es una ciudadanía con capacidad para la reflexión y la crítica. La película comentada puede contribuir a ello.

CAPÍTULO 8

‘LA ESTRATEGIA DEL CARACOL’. ¿QUÉ ES LA ACCIÓN COLECTIVA?

MIGUEL A. MARTÍNEZ

¿TÁCTICAS O ESTRATEGIA? LA LUCHA POR LA VIVIENDA POPULAR EN ‘LA ESTRATEGIA DEL CARACOL’

La estrategia del caracol es la primera película que le concede notoriedad internacional a su director Sergio Cabrera, aunque este ya poseía una considerable trayectoria artística al frente de varios largometrajes, documentales y series televisivas desde su formación cinematográfica en Londres en 1975. Esta película relata la lucha que emprende una comunidad de inquilinos, residente en el centro histórico de Bogotá, frente a los planes del casero que pretende desahuciarlos. El escenario principal de la acción se sitúa en la capital colombiana, pero las operaciones de uno y otro bando en contienda se presentan de una forma paradigmática tal que permiten su extrapolación directa a otros lugares del mundo donde acontecen conflictos residenciales semejantes. De hecho, solo de forma sutil y tangencial se pueden apreciar referencias al contexto de violencia política en la que ha estado sumida Colombia durante varias décadas. Además de poner de relieve los intereses de los dos principales actores en pugna (inquilinos y propietario), la narración expone la crucial participación de los personajes

aliados con cada una de las partes. El abogado de los inquilinos utiliza todos los recursos legales a su alcance para dilatar la aplicación de la orden de desalojo. Distintos residentes contribuyen con sus dotes organizativas y persuasivas para conseguir la cohesión de la comunidad de vecinos. La propiedad paga sobornos a funcionarios públicos e instiga agresiones físicas a sus oponentes para sortear los obstáculos legales a sus planes especulativos. Toda la trama gira en torno a las opciones de resistencia y denuncia que pueden imaginar y llevar adelante los inquilinos, a pesar de la escasez de sus recursos disponibles. Las escenas iniciales y finales, ubicadas en las lomas periféricas de la ciudad donde se acumulan las autoconstrucciones informales de aluvión, descubren sin ambigüedades el aparente fracaso de los inquilinos por permanecer en la Casa Uribe objeto de la disputa. Sin embargo, suscitan a la vez numerosos interrogantes acerca de las motivaciones, decisiones, tácticas y resultados de este particular, y también universal, conflicto por la vivienda en alquiler y asequible para los grupos sociales más pobres.

CLAVES POLÍTICAS PARA COMPRENDER LA ACCIÓN COLECTIVA EN LA DEFENSA DE LA VIVIENDA POPULAR

> La táctica principal en la lucha contra los que ostentan el poder es el jiu-jitsu político de masas: los desposeídos no se oponen de manera rígida a los poderosos, sino que ceden de manera tan hábil y calculada ante la fuerza superior de los privilegiados que esta se convierte en su ruina. Por ejemplo, ya que los poderosos se presentan públicamente como los custodios de la responsabilidad, la moralidad y la justicia, se les puede forzar, repetidas veces, a cumplir con su manual de leyes y normas morales
>
> Alinsky (1971: 167)

El título de esta película nos conduce a cuestionarnos la distinción política entre táctica y estrategia. En particular, ¿a qué tipo de estrategia se refiere la película? ¿En qué medida sería una estrategia válida para otros movimientos sociales? La lucha por la defensa de un edificio específico puede sugerir

ejemplos para definir la estrategia de una lucha más amplia por la vivienda popular, pero, sobre todo, pone de manifiesto tácticas concretas de resistencia. Los habitantes de la Casa Uribe optan por una lucha no-violenta después de valorar los resultados dolorosos experimentados por otros vecinos. En todo caso, ¿qué tipo de condiciones permiten la articulación de las tácticas elegidas? Más aún, ¿qué influencia tiene sobre las decisiones tácticas adoptadas el contexto social, político, económico y cultural en el cual se desarrolla la acción? Desde un punto de vista interior al colectivo de residentes, tanto las argucias del abogado Romero como las propuestas simbólicas del anarquista Jacinto, la religiosidad de doña Trinidad, la ambigüedad sexual del transgénero Gabriel/Gabriela y las habilidades prácticas de otros residentes se combinan y complementan a lo largo de la historia. Sin embargo, son evidentes las controversias ideológicas y las diferencias sociales entre los inquilinos, de modo tal que obliga a integrar esa heterogeneidad interna en la definición, continuamente bajo discusión, del objetivo común, estratégico, de la comunidad. Por otra parte, más allá de una cierta caricaturización simplificadora de los dos principales actores enfrentados, no cabe duda de la enorme desigualdad de poder entre ambos. De hecho, el propietario, el doctor Holguín, exhibe una carencia completa de escrúpulos a la hora de promover la corrupción de los funcionarios, de utilizar la ley de protección del patrimonio arquitectónico al servicio de sus propósitos especulativos (la renovación y venta de un edificio antiguo) e, incluso, de ordenar criminalmente el asesinato del abogado Romero. En este sentido cabe preguntarse si resulta una frivolidad o una ingenuidad de los inquilinos su alegato en pos de la dignidad moral a través de la burla y la humillación de los poderosos, o si, por el contrario, obtuvieron algún resultado valioso para sus intereses. De igual manera que el humor, la dramatización y la creatividad de los desposeídos son incorporados a su

organización y lucha, la película posee la virtud de señalar la relevancia que también desempeñan las creencias religiosas, los estilos de vida, las preferencias sexuales y las trayectorias laborales de las clases populares a la hora de sus deliberaciones y con respecto a las posibilidades de alcanzar consensos prácticos entre ellos. Lejos de la apariencia de parábola o paradigma que puede ofrecer una primera interpretación superficial de esta obra, la excelente representación del conflicto y de los múltiples personajes implicados apunta a la necesidad de desvelar la complejidad de sus interacciones. En definitiva, ¿nos hallamos ante una "utopía negativa" o distopía en la que se reproduce la dominación social a través de luchas populares condenadas al fracaso, o, más bien, la experiencia sorprendente y combativa de los habitantes de la Casa Uribe contribuye a mostrar la fuerza y eficacia de las aventuras utópicas como únicas vías de emancipación?

ANÁLISIS

La representación de los movimientos sociales en el relato cinematográfico exclusivamente de ficción no es usual. Suelen ser objeto de mayor atención en el cine documental, aunque este introduzca a veces estrategias narrativas de ficción o figuras retóricas imprescindibles para conseguir efectos empáticos y didácticos en el público espectador. Solo algunas luchas concretas del movimiento obrero (*Germinal* [1993], de Claude Berry, por ejemplo) se han aproximado a ese propósito, pero es patente una tendencia a seleccionar historias ejemplares, parábolas y conflictos específicos que puedan dotar a la película de un ritmo clásico (presentación, nudo y desenlace) y de una conexión afectiva con la audiencia a través de las vidas de algunos personajes singulares. *La ley del silencio* (1954), de Elia Kazan; *Riff Raff* (1990) y *Pan y Rosas* (2000), de Ken Loach; *Un lugar en el mundo* (1991), de Adolfo Aristarain; *Los lunes al sol* (2003), de Fernando León; o la

más reciente *Las nieves del Kilimanjaro* (2011), de Robert Guèdiguian, podrían servirnos como ejemplos de esa conexión con los sindicatos, la lucha de clases y la autoorganización obrera sin capacidad, empero, para ofrecernos una imagen de conjunto del movimiento obrero.

En este sentido, *La estrategia del caracol* (LEDC) tampoco aspira a mostrar ni una línea estratégica central en los movimientos urbanos o por la vivienda (véase, por ejemplo, el análisis de Blanco, 2011), ni siquiera a ofrecernos el recorrido histórico que estos movimientos pueden tener en un contexto urbano determinado. Sin embargo, la virtud de LEDC reside en poner de relieve elementos cruciales que intervienen en muchos procesos de acción colectiva, eventualmente integrados en marcos más amplios de movilización social o, en su caso, en concordancia con movimientos sociales de mayor alcance. La concentración en un episodio de acción colectiva, por lo tanto, sirve como metonimia (una parte, una lucha o campaña concreta) ilustrativa del quehacer cotidiano de los movimientos sociales. En su defecto, sugiere o eleva a prototipo paradigmático un tipo de acción de protesta que se puede incluir y que, en la mayor parte de las ocasiones, se ha incluido históricamente en los repertorios de acción de los movimientos sociales, aunque su gestación y sus aspectos más personales suelen quedar invisibilizados en las descripciones académicas convencionales o retratados con pinceladas gruesas en las anécdotas periodísticas.

El primer contexto explicativo de LEDC lo encontramos en su director: Sergio Cabrera (Medellín, Colombia, 1950). Su padre y su madre eran actores españoles que se habían exiliado a Colombia a causa del triunfo del golpe de Estado liderado por Franco contra el Gobierno republicano. Entre 1960 y 1966 vivió en China, país al que regresó después de cuatro años participando en la guerrilla colombiana del Ejército Popular de Liberación (ELP). En China realizó sus primeros cortometrajes y en 1975 se trasladó a Londres

para estudiar cine e iniciar una carrera profesional en ese ámbito que se ha prolongado hasta la actualidad. En LEDC es precisamente el padre del director, Fausto Cabrera, quien interpreta a Jacinto, un anarquista español que se convierte en el principal agitador de la Casa Uribe. Su figura es crucial en el desarrollo de la trama, pues sus propuestas políticas de lucha se distancian tanto de las vías legales a través del Estado en las que cree el abogado de la comunidad como de la lucha armada, el vanguardismo y la organización vertical que representa un militante comunista que reside en el mismo edificio. Jacinto aboga por un plan aparentemente utópico: expropiar los materiales de la construcción y trasladarlos a un solar de la periferia urbana. Independientemente de que ese utopismo se pueda asociar con nitidez a alguna de las corrientes del anarquismo (o del "socialismo utópico", como fueron despectivamente calificadas por los "socialistas científicos"), el plan es abrazado por todas las facciones del colectivo de inquilinos y se convierte en el objetivo estratégico, en la materialización de su posible victoria frente a la propiedad.

Los escuetos datos biográficos del director nos indican su fuerte vinculación con las luchas revolucionarias en Colombia (de impronta comunista-maoísta-guevarista en el caso concreto de la guerrilla del ELP), pero también un cierto desapego de ellas, acercándose más a formas de protesta que no comporten la violencia armada, más locales, más comprensivas de la diversidad social que, necesariamente, se halla implicada en ellas. La imaginación, la creatividad y el desafío simbólico a las autoridades y a las elites gobernantes no son las armas más utilizadas por las guerrillas de cariz comunista que Cabrera conoció en primera persona. Por ello el recurso a una cierta imagen utópica del anarquismo y su restitución en tanto que vía revolucionaria alternativa a las guerrillas comunistas en boga en América Latina sugiere una ampliación y cuestionamiento del repertorio

clásico de luchas en las organizaciones de izquierda. Como señala Ferrer (2006: 66), "la idea anarquista sobrevive porque en las significaciones que ella absorbe se condensa el malestar humano causado por la jerarquía. Sin embargo, para la mayoría de las personas, el anarquismo, como saber político y como proyecto comunitario, se ha ido transformando en un misterio".

Siguiendo el precepto del *organizador comunitario* Saul Alinsky, el ridículo es también un arma poderosa para que los pobres puedan mostrar al rey desnudo y suscitar la risa y la insumisión de los súbditos: "El humor es esencial para el éxito de una táctica, ya que las armas más poderosas conocidas por el hombre son la sátira y el ridículo. [...] El sentido del humor es incompatible con la aceptación total de cualquier dogma o de cualquier fórmula de salvación religiosa, política o económica" (Alinsky, 1971: 104). Aunque tampoco el anarquismo clásico se ha destacado por sus estrategias creativas de lucha, lo cierto es que su desafío a las instituciones dominantes, a las religiones y a cualquier organización social autoritaria ha permeado a muchos de los movimientos sociales que desde 1968 hasta el movimiento antiglobalización han recurrido a formas de cooperación, resistencia y desobediencia civil como "una de las bellas artes" (véanse, por ejemplo, Grupo autónomo a.f.r.i.k.a, 2000; Notes from Nowhere, 2003; Villasante, 2006).

Como señala Sánchez Noriega (1996: 147), "[LEDC] vertebra la historia sobre tres ejes: un sentido popular que hace que el espectador empatice pronto con los vecinos de la casa; el humor que atempera el drama de las gentes sin hogar; y la crítica social presente al poner sobre el tapete el problema de la vivienda de gentes que han vivido durante años como inquilinos". Según la nota que acompañaba a su proyección en los cines Alphaville de Madrid, "el interés sociopolítico de la historia es evidente y la narración trata de llamar la atención sobre el problema de la vivienda y hacer

una crítica a la izquierda colombiana y el partido comunista que, en palabras del director, aprovechan este tipo de problemas como los desalojos para hacer proselitismo político, pero con una actitud pasiva y vieja en el aspecto ideológico, siguiendo el viejo esquema" (Sánchez Noriega, 1996: 148). En realidad, el tipo de acción colectiva que se destaca en LEDC combina el humor con la religión, las controversias entre un anarquista y un comunista, los resquicios de la legalidad con una burocracia kafkiana y atravesada por la práctica regular de la corrupción. También se vale de símbolos ancestrales como la serpiente que cuelga del cuello del poblador que está siendo entrevistado ante una cámara de televisión a modo de metarrelato o memoria encarnada de la lucha pasada; o el mismo caracol del título, que connota universalmente la coraza y protección asociada a la vivienda. El reconocimiento de la transexualidad de uno de los personajes se opera a través de sus contribuciones a la lucha colectiva, como operario masculino o utilizando *armas de mujer* (la seducción).

Un segundo eje interpretativo de LEDC remitiría el laxo anarquismo utópico ya mencionado a la tradición literaria del "realismo mágico" latinoamericano al evocar una empresa inverosímil: la búsqueda de un espacio vacío en las afueras al que desplazarse voluntariamente, adelantándose a la expulsión forzosa del centro de la ciudad. Esas afueras son las montañas donde nacen los asentamientos informales; los barrios de lata, de cartón, de todo tipo de materiales reciclados con el fin de la autoconstrucción; las viviendas sin ningún tipo de lujos ni servicios públicos, pero que van constituyendo el único espacio que puede realizar los ideales residenciales utópicos o pragmáticos, a corto plazo, de los desplazados que, en el caso de Colombia, se cuentan por cientos de miles procedentes de una larga, enquistada y sangrienta pugna militar desarrollada por todos los rincones del país. La película no puede alcanzar a describir todo ese drama,

pues el hilo conductor se enredaría en innecesarios excesos eruditos, pero lo sitúa, sin obviarlo, como un escenario y un contexto colateral relevantes. Si el anarquista, en definitiva, pudo animar a todo un patio de vecindad a lanzarse a una aventura utópica sorteando el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con sus agresores más directos, el pintoresco cuadro de habitantes y de situaciones tragico-cómicas que se suceden no puede obviar la satisfacción simbólica de ridiculizar al enemigo, de infligirle algún daño moral y económico, de recuperar una mínima conciencia de dignidad que solo se obtiene en la lucha. Paradójicamente, el anarquista se posiciona aquí como un líder vanguardista del colectivo en relativa contradicción con su propia ideología y adoptando una astuta flexibilidad de principios ideológicos cuando un suceso de misticismo religioso (la aparición de la imagen de una virgen en una pared derruida) se cruza en el camino de los debates colectivos. El fin estratégico, no obstante, permanece incólume: la expropiación de todos los materiales de construcción del edificio (excepto la fachada) sin dejar pruebas que delaten a sus autores. En lugar de una relación mecánica o unilateral entre medios y fines, atribuida también a algunas corrientes ortodoxas del anarquismo, la estrategia aquí perseguida comporta una valoración flexible y ponderada de todas las fuerzas colectivas, de todo aquello que pueda aportar la cooperación social, incluidas las destrezas y conocimientos individuales.

En la acción, la primera pregunta que surge en la determinación de los medios a utilizar para unos fines particulares es la de qué medios están disponibles. Esto requiere una evaluación de las fuerzas y de los recursos al alcance. Implica seleccionar entre múltiples factores que se combinan definiendo una situación en un momento determinado, así como su ajuste al punto de vista popular y al clima del momento. Es fundamental considerar cuestiones tales como cuánto tiempo se necesita o se dispone. ¿Quiénes y cuántos apoyarán la acción? ¿Tiene la oposición tanto poder como para cambiar las leyes o suspenderlas? Si las armas son necesarias, ¿existen armas apropiadas disponibles?

Alinsky (1971: 71)

El guión de LEDC nos agasaja con perlas discursivas que parecen manifiestos políticos si no fuera por las lamentables situaciones que los envuelven. Entre ellas, cabría destacar el análisis con el que arranca el culebrero delante de las cámaras de televisión al destacar que el nuevo desalojo que sufren en el predio ocupado es debido a "la injusticia de la justicia y a la falta de estrategia de la clase inquilinal". De esta forma se presenta explícitamente una de las líneas maestras que guiará los acontecimientos posteriores: la defensa de los inquilinos amenazados por los cauces del sistema de justicia y de la burocracia administrativa del Estado. En su transcurso veremos sin tapujos no solo cómo la ley no atiende a razones de justicia social, sino que es comprada y adulterada en función de los intereses de las elites y, en este caso, de los propietarios inmobiliarios que actúan criminalmente con plena impunidad. A su servicio están abogados, amistades, funcionarios corruptos, matones a sueldo y, llegado el momento, las fuerzas policiales que ejecutarán el desalojo. Frente a tanta adversidad, los inquilinos a punto de ser desahuciados no tienen otro remedio que autoorganizarse y utilizar todas las armas a su disposición, incluidas las legales, dentro del limitado margen de su aplicación, en la medida en que puedan ser favorables a sus intereses o, más bien, a sus necesidades de supervivencia básica y a su derecho esencial a permanecer en su vivienda habitual. Como es obvio, no apuestan todas sus cartas a la defensa legal y, de forma paralela, idean el rocambolesco plan de trasladar sus enseres y buena parte de las estructuras constructivas a un nuevo emplazamiento urbano, anticipándose a su destino con parejas dosis de resignación y de autoestima.

En tercer lugar, LEDC formula, a través de la ficción, un dilema político de primer orden: la distinción entre tácticas y estrategia. Todas las actividades y

argucias de autodefensa que se despliegan constituyen un conjunto de tácticas, de operaciones específicas que materializan un plan más general (Wilden, 1987: 229 y ss.). Aquí la estrategia concreta (o la "táctica general" según Wilden) no es tanto una planificación con objetivos nítidos y un método determinado para el conjunto de luchas vecinales o por la vivienda ("la estrategia de la clase inquilinal"), sino una combinación de todos los recursos a su alcance, cotidianos, austeros y asequibles. Cada cual aporta a esa estrategia aquello para lo que tiene las capacidades más adecuadas, pero la unión colectiva con el propósito de evitar el desahucio y de reconstruir la convivencia colectiva en otro lugar no disminuye el valor de las contribuciones personales, de los fragmentos significativos.

En *El arte de la guerra*, escrito en el siglo IV a.C. por Sun Tzu, se enunciaban algunos principios generales para entender los conflictos entre ejércitos o Estados: "En la guerra es de importancia suprema atacar la estrategia del enemigo. Aquel que se revela superior en la resolución de las dificultades, lo hace antes de que estas surjan. Atáquense los planes del enemigo en cuanto se den a luz. [...] Desháganse las alianzas del enemigo. No permitan que sus enemigos se junten. [...] Si numéricamente eres el más débil, busca la retirada. [...] Hay probabilidades de conseguir alcanzarlo más tarde en un flanco descuidado".

En la guerra civil o lucha de clases, las fuerzas están siempre desigualmente repartidas de antemano. La victoria de las elites propietarias consiste en la reproducción del orden capitalista, de las relaciones de explotación y de sometimiento. El sistema electoral permite a las mayorías la ilusión de que pueden conseguir tímidos avances legales en sus derechos y en la redistribución de una parte de la riqueza social producida, aquella que ceden los grupos dominantes de su bolsa de patrimonio, de su afán de acumulación privativa. Pero ese orden es inestable y está cargado de

tensiones. La definición y materialización de una estrategia en la guerra de clases es distinta para cada clase: los dominantes pretenden perpetuar la guerra de clases, los dominados pretenden acabar con las clases y, por ende, con la guerra entre ellas. Por ello, los dominados tienen que "atacar la estrategia del enemigo" oponiéndose a los planes generales de los dominadores, cuestionando su validez y legitimidad, cancelando su colaboración voluntaria en las relaciones de dominación, poniendo en evidencia las fracturas y la competencia entre las elites. En la medida en que eso no es probable a medio plazo o no se vislumbra su viabilidad, los dominados adoptan tácticas o estrategias de más corto alcance. Se retiran con sigilo, se agazapan, se confabulan, preparan nuevos ataques desde la clandestinidad. Para que cunda el ejemplo, no cesan de mostrar sus capacidades de resistencia, de librar las batallas ineludibles, de discernir y apuntar a los puntos más débiles y descuidados de su enemigo. Es en este último plano donde se sitúa LEDC. La retirada a la tierra de nadie no es un fin en sí mismo, ni siquiera un objetivo estratégico del máximo nivel. Constituye un lugar de retaguardia, una alternativa donde recuperar fuerzas y satisfacer necesidades básicas, pero también un espacio propio donde reconstruir sus relaciones sociales y donde la comunidad de resistentes pueda prolongarse en el tiempo. Se trata, sobre todo, de una maniobra táctica que articula el resto de tácticas menores: demorar el desalojo, generar consensos, organizar la mudanza, espiar al enemigo, neutralizar sus golpes y burlarse de él para que el resto de la sociedad y otras elites desconfíen de sus negocios.

Toda estrategia, al final, tal como pone magistralmente de manifiesto LEDC, depende de su contexto social y, dentro del mismo, de las estrategias de otros actores (sus enemigos directos, los medios de comunicación, las alianzas personales o colectivas, etc.). Es una lástima, pues (no obstante,

lastrada por las exigencias de fortalecer el núcleo de atención narrativa), que el contexto urbano de Bogotá y de los movimientos sociales en el marco del conflicto bélico colombiano no emerja en primer plano para facilitarnos una más certera interpretación de este evento concreto. Sin embargo, el guión contiene suficientes guiños y referencias locales para evitar toda acusación de mitificación y de abstracción histórica. Muy al contrario, las mejores parábolas, las que poseen mayor capacidad de ejemplaridad y emulación global, son aquellas que nos muestran el arraigo de cada historia, las condiciones concretas y los protagonistas que las hicieron posible. De ahí el aplaudido éxito de esta obra allende sus fronteras nacionales. Como vuelve a insistir el comunicador popular en su discurso inaugural, el desalojo de la Casa Uribe fue "una luminosa enseñanza que todavía no ha sido debidamente asimilada". Y para que no quepa ninguna duda del saldo resultante de la guerra librada hasta el momento, el utopismo de este relato se desvanece desde el primer hasta el último instante mostrándonos el nuevo desalojo que sufren varios años después los inquilinos antes desahuciados. La lucha continúa, nada de lo conseguido permite albergar la esperanza de una victoria final, el caracol sigue su camino: la estrategia tiene que volver a definirse.

BIBLIOGRAFÍA

Alinsky, Saul (1971) [2012]: *Tratado para radicales. Manual para revolucionarios pragmáticos*, Traficantes de Sueños, Madrid (www.traficantes.net).

Blanco, Roberto (2011): *¿Qué pasa? Que aún no tenemos casa*, Fundación Aurora Intermitente, Madrid.

Ferrer, Christian (2006): *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*, Anarres-Utopía Libertaria, Buenos Aires.

Grupo autónomo a.f.r.i.k.a (2000): *Manual de guerrilla de la comunicación*,Virus, Barcelona.

Notes From Nowhere (2003): *We are everywhere. The irresistible rise of global anticapitalism*,Verso, Londres.

Sánchez Noriega, José Luis (1996): *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, Nossa y Jara, Madrid.

SUN TZU (s.IV a.C.) [2002]: *A arte da guerra*, Mem Martins, Europa-América.

VILLASANTE, Tomás R. (2006): *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*, Los Libros de la Catarata, Madrid.

WILDEN, Anthony (1987): *Man and Woman, War and Peace. The Strategist's Companion*, Routledge, Londres.

CAPÍTULO 9

‘LAWRENCE DE ARABIA’. ¿QUÉ ES EL LIDERAZGO?

PALOMA ROMÁN

Si convenimos en que el cine resulta ser una magnífica herramienta para la docencia, el ejemplo de *Lawrence de Arabia* es prácticamente una tautología. Se trata de una de las cintas más famosas de la historia del cine, con un palmarés muy codiciado. Con el título original de *Lawrence of Arabia*, fue rodada en 1962 por David Lean, cineasta autor de otros conocidos éxitos. Basada en la propia obra (*Los siete pilares de la sabiduría*)[1] del protagonista que le da nombre, T. E. Lawrence, el guión corrió a cargo de Robert Bolt y Michael Wilson. La música, realmente prodigiosa, lleva la firma de Maurice Jarre. El elenco de actores es muy nutrido y está integrado por glorias veteranas de la escena como Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Anthony Quale o Claude Rains, y de nuevos talentos que inauguraban su presencia ante las cámaras como Omar Sharif y Peter O'Toole.

La película cosechó entre otros galardones: siete premios Óscar, cuatro Globos de Oro y cuatro Premios Bafta; en cualquiera de las tres posibilidades mencionadas, siempre figura el de mejor película. Pero además de estas acreditaciones, sin duda merecidas, hay que señalar también la acogida ferviente del público —que a veces no tiene por qué coincidir con la crítica

especializada— y que también podemos determinar ya en términos de cohortes generacionales, cuya aceptación sustenta la etiqueta de cine clásico. Pero más allá de la mínima presentación debida ya expuesta, se avanza en los aspectos concretos de la relación entre la película y la actividad docente para la ciencia política.

Si hay un fenómeno capital para la ciencia política, y aun así poco cultivado en relación con otros, es sin duda alguna el liderazgo en general y el liderazgo político en particular. Existen consolidadas otras aproximaciones científicas[2], y qué decir de las literarias. Pero la ciencia política ha tardado en reaccionar y en afrontar un objeto de estudio que, por su propia naturaleza, resulta transversal a nuestra disciplina.

Definimos el liderazgo como una relación entre líder y seguidores dentro de un contexto determinado. Estas tres piezas son fundamentales en nuestro análisis. La óptica relacional resulta ser la más operativa para el análisis político, porque presenta el fenómeno del liderazgo como un triángulo interactivo que proporciona una mayor explicación. La cuestión está resuelta: se precisa un liderazgo; y el fenómeno se produce cuando existen los tres lados de la mencionada figura geométrica.

¿Se nace líder o es algo que se aprende? ¿Es algo estrictamente necesario o prescindible? ¿Cuáles son las ventajas y los inconvenientes de tener líderes? Para seguir trabajando además de esa primera aproximación espacial al importantísimo fenómeno del liderazgo, se comienza con una clarísima definición de J. N. Nye (2010): “El líder es aquel que ayuda a un grupo de personas a formular y conseguir objetivos comunes”; pero también nos apoyamos en otra consideración del mismo autor dentro de lo que se puede llamar los nuevos planteamientos sobre el estudio del liderazgo: “El líder no es tanto lo que se es, sino lo que se hace”. Por tanto, no solo hay que buscar al líder carismático que, desprendiendo magnetismo, arrastra una legión de

seguidores, sino qué hace el líder para ayudar a ese grupo a conseguir los objetivos comunes.

Por otro lado, e indefectiblemente ligado al fenómeno del liderazgo, está la cuestión del carisma. No es quizá este ni mucho menos el lugar para profundizar en este evanescente concepto, primordialmente vinculado al no menos importante de *legitimidad*. Aunque solo sea muy brevemente, mencionar el liderazgo supone mentar la política y, en cuanto esta aparece, asimismo lo hace el poder y la legitimidad. Por tanto, estamos ante conceptos tan importantes para nuestro tema como concomitantes. La estrecha relación entre quien define objetivos y toma las decisiones —por tanto quien desempeña la actividad regulatoria que llamamos "política"— se ve ayudada de un instrumento llamado poder que "anima" a la obediencia, pero la verdadera llave de la obediencia sin resistencia es la legitimidad, paraíso buscado por cualquier gobernante que se precie.

Por tanto, esa joya llamada legitimidad aparece identificada de forma rotunda por el sociólogo y politólogo alemán Max Weber (1864-1920), quien rotuló los tres tipos ideales de legitimidad: la tradicional, la racional-legal y la carismática. Por tanto, resulta imposible hablar de liderazgo político sin acudir a esas categorías; aun así, y aunque cueste explicarla más que ninguna otra, parece que el carisma se impone sobre las otras dos posibilidades, aunque no sean excluyentes.

Tampoco se va a entrar en un análisis profundo del concepto de carisma; solo lo definiremos dentro del patrón relacional y añadiremos algunas cuestiones breves. El carisma se encuentra en la percepción de aquel seguidor que encuentra en el líder la existencia de unas cualidades extraordinarias que hacen de él/ella el mejor conductor de esa sociedad —entendiendo por esa palabra aquel que hace lo que hemos visto que hace un líder—. Tratándose de un concepto clásico en el estudio de la política, de la

sociología del poder y de la dominación, poco asible tanto por su falta de concreción como por su equivocidad, resulta difícilmente operacionable[3], pero va a resultar imprescindible a la hora de observar la película desde la óptica del aprendizaje.

Después de la clase teórica más o menos descrita arriba, los estudiantes han de ver esta proyección y luego se procede a abordar su análisis a través de un ejercicio que se materializa en lo que denominamos *Catálogo de líderes*, donde cada alumno trata de concretar las preguntas lanzadas anteriormente, y termina con un debate conclusivo entre todos al final.

La primera consideración que he de hacer es que, a pesar de su designación como *cine clásico*, lo habitual (y a medida que pasa el tiempo, mucho más) es que nadie haya visto la película con anterioridad. Puede, o no, haber personas que hayan oído hablar de ella. Lo cierto también es que, una vez que se conoce, todos reconocen su valor como película de primera, así como su valor explicativo para la lección correspondiente.

En ella se narra un episodio inserto en la Primera Guerra Mundial, cuando se asigna a un oficial británico, T. E. Lawrence, una misión en la que tendrá que agrupar y combatir con un grupo de árabes en contra de Turquía. El objetivo británico es vencer al Imperio otomano más que ayudar a los pueblos nómadas del desierto arábigo a conseguir formar una nación tras la conflagración mundial. Una serie de personajes y sus seguidores se ven inmersos en campañas bélicas, así como en lances diplomáticos, con promesas incumplidas y frustraciones personales y políticas. Todo ello, y ahí está la indudable magia del cine, a través de una narración épica y estéticamente hermosa tanto por su fotografía como por su música, que corren al unísono y que invitan al espectador a sumarse a una epopeya donde cuesta encontrar los buenos y los malos. Podríamos decir igualmente que se trata de una película coral —como se llama ahora a las que muestran un elenco de

personajes muy simétricos en cuanto a su importancia para la trama—. Sobre esta, no se dirá nada más para no arruinar la película a todos aquellos que después de leer estas líneas se animen a verla.

Entrando ya en la pura materia de los ejemplos que proporciona la película, nos encontramos con una variedad de liderazgos —políticos y militares profesionales, reyes, jefes intermedios y héroes— , lo que lleva a identificar la práctica que han de realizar los alumnos después de ver las más de tres horas y media de metraje. Así, los estudiantes afrontan el ejercicio de presentación del denominado *Catálogo de líderes*.

La primera curiosidad que arroja el ejercicio es la inclusión o no de personajes en el listado. O dicho de otra manera, no todos incluyen como líderes a las mismas personas, aunque siempre hay algunos fijos.

El coronel Lawrence, evidentemente, aparece en todos los trabajos. No solo es el protagonista de la obra y preferido de la cámara; entre otras razones, es sin duda un personaje absolutamente contradictorio, no solo en el doble papel que cumple, a su pesar, sino en su lucha interna por ser lo que no es y llevar a cuestas una cruz de incomprensión e incluso de inadaptación. Su "inmersión" en el desierto cuando realiza la gesta de volver a recoger al muchacho perdido en el desierto es una de las mejores escenas de la película, ya que transmite visual y emocionalmente su conversión árabe. Como líder resulta brillante para los estudiantes, al menos al principio. Es altivo y responde a sus autoridades, así como a todos aquellos que se le intentan imponer o rechazar; es sensible con los más débiles y resulta ser un buen comunicador. Más tarde su atormentada figura queda dañada tanto por los duros avatares en los que se ve envuelto como por las traiciones y los dobles juegos de los políticos que solo persiguen sus propios intereses. En este caso, la presencia del carisma es innegable, aun cuando exista un choque cultural del que, sin duda, al principio sale airoso.

Otro de los personajes fijos dentro del *Catalogo de líderes* que presentan los estudiantes es el príncipe Faysal, luego rey de Irak. Representante indiscutible de la legitimidad tradicional, se presenta ante el espectador como un hombre maduro, refinado y culto. Cualidades que sin duda le señalan rápido como líder de su pueblo, quienes le siguen con fervor. Persona cauta y curtida en las lides políticas, aporta cierto sosiego y mucha astucia. Su inclusión no alberga dudas por su posición real tanto en el sentido de autenticidad como por el hecho de estar coronado.

Auda Abu Tayi es el líder de la tribu de los Howeitat, y nadie duda de su liderazgo; es decir, todos los estudiantes lo señalan. Fundamentalmente se trata de un guerrero-mercenario, una especie de *condottiero* de las arenas. Acepta conducir a sus secuaces a la batalla más por dinero y ego que por sentir un nacionalismo árabe incipiente que nunca verá claro. Sus intervenciones son de ida y vuelta, dependiendo, por tanto, del botín en juego. Su visibilidad está fuera de toda duda por su aire enérgico de carácter militar.

Además de estos tres personajes que siempre aparecen en ese *Catálogo de líderes* que realizan los alumnos, existen otros que curiosamente son escogidos por unos y no por otros. Pienso que las razones son distintas según cada estudiante y tiene que ver con la visibilidad que proyectan sobre el imaginario de quién manda para cada persona.

El general Allenby era, sin duda alguna, la máxima autoridad británica en Oriente Próximo en esa época, al menos hasta 1925, como alto comisionado de Egipto. A pesar de su papel determinante como soldado en un escenario de guerra, a veces resulta ser solo un superior jerárquico para algunos estudiantes. El peso tanto por el lugar que ocupa en el teatro de operaciones como por su larga experiencia, así como por su propio carácter de jefatura disciplinaria, le convierten sin duda, y el futuro dará la razón, en un

personaje clave en la película desde el punto de vista de la toma de decisiones finales y de la relación con el propio Lawrence.

El señor Dryden es un político, director del Arab Bureau, y un personaje que interviene de forma definitiva al principio y al final de la película, con esporádicas apariciones en medio del metraje. Este personaje es curioso porque es el menos citado por los estudiantes en el *Catálogo de líderes*, seguro que porque es un hombre de despacho sin una especial prestancia física, no lleva uniforme ni túnica, va de paisano. Se puede decir que su visibilidad como líder es escasa frente a los que realizan gestas épicas, pero su papel no solo es determinante en la película, sino en la historia que relatan los hechos. No se trata de un personaje histórico tal cual, sino el enlace cinematográfico al Acuerdo Sykes-Picot (1916), que fue un pacto secreto entre británicos y franceses para repartirse el Imperio otomano si lo vencían en la guerra.

Y, por último, hay que mencionar al sherif Alí. Es un personaje curioso; casi coprotagonista con Lawrence, pero queda a su sombra. A pesar de un enfrentamiento inicial entre ambos, luego consolidan una amistad en la que Lawrence es a la vez un místico recalcitrante y un decidido hombre de acción, y Alí, un hombre sosegado y sensato, ¡qué curioso! Aunque goza de un estatus diferenciado de jefe intermedio, pareciera que su sensatez y el tener los pies en la tierra oscureciesen una función sumamente útil que es acompañar, aconsejar, ayudar y proteger a Lawrence. Curiosamente, en un debate final con los estudiantes —a quienes, ¡qué menos!, he de dedicar esta breve reflexión— sobre la cuestión al hacer una valoración final comparativa sobre los líderes reseñados de la película, acaba el sherif Alí siendo señalado como el mejor de todos o el menos malo. No sé qué tendrá que ver, posiblemente nada, aunque lo cierto es que también estamos hablando de cine, pero Omar Sharif, el actor que da vida a este personaje, es el único de

esa larga y potente nómina de grandes actores que consigue un Óscar por su trabajo en la película.

En conclusión, Lawrence de Arabia como ejercicio docente de aprendizaje del fenómeno del liderazgo político es una pieza sabrosa que conjuga la versatilidad de personajes que ofrece al espectador con una narración que atrapa, y seduce, demostrando que el cine cuenta la vida y nos la aproxima a los ciudadanos de a pie.

NOTAS

1. Thomas Edward Lawrence: *Los Siete Pilares de la Sabiduría*, Ediciones B, Barcelona, 1997.
2. Véase un buen resumen del estudio del liderazgo desde la perspectiva histórica en el trabajo de Hans-Jürgen Puhle: "El liderazgo en la política. Una visión desde la historia", en L. Mees y X. M. Núñez Seixas (coord.), *Nacidos para mandar. Liderazgo, política y poder. Perspectivas comparadas*, Tecnos, Madrid, 2012.
3. Véase el famoso texto de Robert Tucker: "La teoría del liderismo carismático", en Dankwart A. Rustow (ed.) (1976), *Filósofos y estadistas. Estudios sobre el liderismo*, FCE, México, donde el autor realiza una encomiable tarea científica para operacionalizar el carisma.

BIBLIOGRAFÍA

LAWRENCE, Thomas Edward (1997): *Los Siete Pilares de la sabiduría,* Ediciones B, Barcelona.

NYE, J. N. (2010): *Leadership e potere,* Editori Laterza, Bari.

PUHLE, Hans-Jürgen (2012): "El liderazgo en la política. Una visión desde la historia", en L. Mees y X. M. Núñez Seixas (coords.), *Nacidos para mandar. Liderazgo, política y poder. Perspectivas comparadas,*Tecnos, Madrid.

TUCKER, Robert (1976): "La teoría del liderismo carismático", en Dankwart A. Rustow (ed.) (1976), *Filósofos y estadistas. Estudios sobre el liderismo,* FCE, México.

CAPÍTULO 10

‘GERMINAL’. ¿QUÉ ES EL MOVIMIENTO OBRERO?

ADORACIÓN GUAMÁN Y HÉCTOR ILLUECA

‘GERMINAL’[1]. ¿QUÉ ES EL MOVIMIENTO OBRERO?

> Des hommes poussaient, une armée noire, qui germinait lentement dans les sillons, grandissant pour les révoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre[2].

Germinal, la conocida novela de Émile Zola, levantó pasiones encontradas desde el momento de su publicación en 1885. Algunos la definieron como una “ilustración personalmente probada e imaginada del *Manifiesto Comunista* de 1848”[3]; otros la criticaron por la desesperanza que supuestamente plasma respecto a las potencialidades y capacidades de la clase obrera. Uno y otro extremo muestran cómo *Germinal* fue ante todo una novela, y lo mismo puede decirse de la película, donde estética y política se funden para provocar en el espectador, si no aquel sentimiento de miedo que deseaba desencadenar Zola, sí, al menos, una profunda sacudida de la conciencia. Como vamos a ver a continuación, la película lleva al espectador a un viaje a través de la miseria, la violencia y la desesperación, aunque

ninguno de estos factores logra acabar con la esperanza de un mundo mejor construido sobre la solidaridad obrera[4].

Partiendo de la novela de Zola, *Germinal* (1993) relata la llegada de Étienne Lantier (Renaud) al complejo minero de Voreaux, en la frontera franco-belga, donde encuentra trabajo y techo gracias a la ayuda de Toussaint Maheu, interpretado por Gérard Depardieu y auténtico protagonista de la película. Plenamente integrado en la colonia minera, Étienne sufre las terribles condiciones imperantes en la mina y se convierte en un improvisado dirigente obrero cuando la dirección de la empresa, acuciada por la crisis, aplica un recorte salarial a los trabajadores. La huelga subsiguiente sirve de marco a una historia en la que, con notable habilidad narrativa, se entremezclan la amistad, el amor y la represión del movimiento obrero. El resultado es una minuciosa adaptación de la novela original, aunque el director prescinda oportunamente de algunas tramas afluentes que podrían distraer la atención del espectador.

La película, considerada la mayor superproducción del cine francés, constituye un ambicioso proyecto artístico y comercial: se rodó en 20 semanas con todo tipo de medios y costó 3.200 millones de pesetas, una cantidad exorbitante en aquellos años. Por supuesto, no es casual que su estreno coincidiera con las negociaciones internacionales del denominado Acuerdo General sobre Comercio y Aranceles (GATT), con el que Estados Unidos pretendía adueñarse del mercado europeo extendiendo la lógica del libre comercio a la industria audiovisual. Francia opuso una férrea resistencia y contraatacó con la financiación de obras como *Germinal*, capaces de competir con cualquier superproducción norteamericana sin renunciar a las señas de identidad propias del cine francés. Sobriamente dirigida por Claude Berri, la película demuestra que los *blockbusters* históricos no solo no están reñidos con la dignidad artística, sino que pueden convertirse en un

excelente vehículo para transmitir generosas ideas sociales.

En efecto, a lo largo del metraje se muestran los estragos ocasionados por el capital sobre la inmensa mayoría de la población. Desde el principio, la escena transcurre atravesada por el conflicto capital/trabajo que determina las contradicciones y el deseo de rebelión de los numerosos personajes que se entrelazan a lo largo de la película. A modo de batalla permanente e invisible, en la obra se percibe la presencia de un enemigo difuso, personificado solo parcialmente en los patrones, algo que se distingue claramente cuando se evidencia que nadie sabe quién es el propietario de la mina, lo que tampoco parece importar demasiado a los explotados. Un enemigo que siembra de víctimas la sociedad, donde no solo los mineros sufren las consecuencias del capital desbocado, sino también sus mujeres, los pequeños propietarios y en último término los propios burgueses[5].

Desde un punto de vista estético, el relato adopta la forma de una crónica social, insertando testimonios visuales de los procedimientos empleados en la mina y describiendo con todo detalle el complejo mundo de la colonia minera. Para reforzar el valor documental de la película, el director apela al tipismo de los personajes que proceden de los distintos sectores sociales (proletarios, burgueses, comerciantes…), convirtiéndolos en verdaderos arquetipos que representan simbólicamente a la colectividad. En cierta medida, el planteamiento de Berri remite a la teoría eisensteiniana del *typage* como técnica de *casting* orientada a evocar estratificaciones sociales mediante la caracterización de los intérpretes, escenificando de manera convincente la epopeya revolucionaria de un protagonista colectivo alzado contra el régimen del salario.

Además, Berri recrea minuciosamente las condiciones de vida y trabajo de la clase obrera a mediados del siglo XIX, un periodo caracterizado por el pleno sometimiento de empresarios y trabajadores al principio de libertad de

contratación que inspira y sustenta el Derecho liberal-individualista. Como es sabido, la libertad jurídica del trabajador se traducía en la aceptación de condiciones de trabajo impuestas por el empresario, sumiendo a la clase obrera en una situación muy próxima a la esclavitud que "helaba la sangre incluso de los más inflexibles economistas"[6]. En este sentido, la película exhibe una ambientación realista y sobrecogedora que describe eficazmente la calamitosa situación de los protagonistas, evocando la catástrofe social que siguió a la revolución industrial: inhumanas jornadas de trabajo, abusos en materia salarial, pésimas condiciones de higiene y salubridad, sobreexplotación de la mano de obra infantil y femenina[7], etc.

Partiendo de esta base, la historia presta una especial atención a las condiciones de seguridad existentes en la mina, inteligentemente evocadas mediante la composición de sugerentes metáforas visuales. Los negros esputos del anciano Bonnemort (Jean Carmet), testimonio inapelable de la silicosis, aparecen como un nefasto presagio del futuro que aguarda a los protagonistas, contribuyendo de forma notable a la siniestra caracterización del pozo minero. Cuando Étienne desciende por primera vez a la mina, Maheu le recuerda que, para un minero, "su lámpara es como el sol", anticipando al espectador la opresiva atmósfera que impregna el lugar de trabajo. A medida que avanza el metraje, las condiciones de seguridad e higiene se convierten en un elemento resolutorio de la trama al intensificar el conflicto entre empresarios y trabajadores. La ineludible necesidad de entibar las galerías para evitar su derrumbamiento sirve de pretexto para reducir el salario obrero y aumentar la jornada laboral, desencadenando la plasmación externa del conflicto subyacente, la huelga. Será este paro colectivo el núcleo sobre el que gira el grueso de la narración, que se resuelve trágicamente en la última parte de la película.

Como atinadamente advirtiera Polanyi, la dislocación social originada por

el capitalismo industrial favoreció la aparición de una respuesta articulada por el movimiento obrero y orientada a trascender el mercado autorregulador, subordinándolo conscientemente a los intereses de la sociedad[8]. Esta respuesta social, extraordinariamente compleja y repleta de matices, alimentó dos grandes corrientes de pensamiento que atraviesan el relato cinematográfico de *Germinal*: anarquismo y socialismo[9]. La primera de estas corrientes, magistralmente representada por Souvarine (Laurent Terzieff), rechaza toda colaboración con el poder y denuncia la actividad de la Internacional como una trampa para integrar y disolver las luchas obreras. En su opinión, la liberación de la clase obrera pasa por la acción directa orientada a solucionar radicalmente los problemas sociales, sin descartar acciones violentas de sabotaje y destrucción de los medios de producción[10].

Enfrentado a esta postura, Étienne plantea la necesidad de constituir una asociación obrera y establecer una caja de resistencia que haga viable la huelga como instrumento general de acción revolucionaria. De marcada orientación socialista, discute apasionadamente con Souvarine los pormenores de la movilización obrera, abogando por una resistencia más consciente a través de organizaciones de clase que permitan mejorar las condiciones de trabajo y transformar las relaciones de poder en el conjunto de la sociedad sin necesidad de utilizar la violencia como arma principal. En una atmósfera cada vez más sombría, la cantina de la colonia minera se convierte en escenario de profundas discusiones ideológicas entre todas las corrientes del movimiento obrero, describiendo un friso social en permanente conflicto, pero, al mismo tiempo, fuente de compañerismo y solidaridad entre los trabajadores.

En efecto, a lo largo del metraje se muestra el creciente antagonismo entre proletariado y burguesía, que define dos universos sociales y dos culturas enfrentadas sin ninguna posibilidad de reconciliación. La colonia minera es

un espacio vital, solidario y radicalmente opuesto al mundo de la burguesía, caracterizado por la frivolidad, el exceso y la ausencia de principios morales. Advirtamos, sin embargo, que el relato no presenta una visión idealizada de la clase obrera, sino que evita cuidadosamente cualquier atisbo de maniqueísmo en el tratamiento de los personajes: los burgueses aparecen comiendo opíparamente, pero los mineros también incluyen tipos degenerados que aprovechan el furor de la revuelta para incurrir en las conductas más abyectas, como la castración del comerciante Maigret (Gérard Croce) a cargo de una turba enardecida por la miseria y la desesperación.

Pero más allá de la recreación de la dinámica de la desigualdad, la pobreza y la exclusión, no cabe duda de que el papel hegemónico en la obra lo posee la imagen del minero, como encarnación del trabajador por antonomasia en la dinámica socio-política de la industrialización. La película transmite una profunda emoción a partir de su identificación con el personaje interpretado por Depardieu, Maheu, que encarna todas las virtudes del buen trabajador, padre y compañero, logrando que el espectador se sienta ultrajado por la acumulación de tragedias que experimenta y el trato que reciben los trabajadores. La tensión alcanza el clímax cuando el grupo de mineros, con los protagonistas a la cabeza, se dirige a paralizar la producción de uno de los pozos. Ese instante se plasma mostrando al proletariado (hombres, mujeres y niños) avanzando por el campo y cantando *La Marsellesa* hasta enfrentarse con los gendarmes, en una sucesión de planos que recuerda inmediatamente el estilo visual utilizado en *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) para describir los levantamientos campesinos acaecidos en Italia durante la primera mitad del siglo XX.

Como hemos adelantado, la trama se construye sobre un conflicto huelguístico, para cuya recreación Zola se inspiró largamente en la situación de la compañía de minas de Anzin y en su gran huelga de 1884[11]. Basándose

en estos hechos, que el novelista vivió en primera persona cuando fue a visitar las minas en pleno conflicto[12], la acción se sitúa unos años antes, alrededor de 1860. Esta diferencia temporal le permitió ciertas licencias, que se reflejan claramente en la película, tanto respecto de los personajes dentro de las minas como respecto de la tolerancia/represión estatal del derecho de huelga por los mineros[13], así como en lo relativo al papel de la Asociación Internacional de los Trabajadores en el conflicto[14].

Como ocurrió en Anzin, el detonante de la huelga es la efectiva rebaja del salario que los mineros reunidos deciden no aceptar y contestar con un paro del trabajo indefinido que afecta a numerosos pozos. Iniciada la huelga, el patrón intenta justificar la rebaja salarial a lo largo de una negociación, sostenida por un grupo de mineros a cuya cabeza se colocan Maheu y Etienne, a lo largo de la cual se ponen de relieve los dos discursos que corporizan la lucha entre capital y trabajo. El patrón, con tono paternal, amonesta a los mineros por dejarse influir por "la peste que corre entre los obreros" y califica a la AIT como ejército de bandidos, para a continuación aleccionar a sus trabajadores sobre las dificultades que, como consecuencia de la crisis económica, sufre la compañía, cuya supervivencia será la "salvación para los hombres". Apela el patrón a la culpa exógena, a la crisis económica, y se sitúa como víctima de la misma, exigiendo la *solidaridad* de todos para con la compañía en un "momento de dificultades".

Frente a él se elevan dos discursos, el primero, menos elaborado, de Maheu, que haciendo gala de su carácter tranquilo sencillamente pide lo necesario para sobrevivir (para él la justicia es "comer pan todos los días"); le sigue la intervención de Étienne, que, más ideológicamente consistente, cuestiona frente al patrón el conjunto del sistema económico.

Sin posibilidad de acuerdo, el drama evoluciona con la huelga, cuyo sostenimiento acarrea tanto hambre como fracturas entre los mineros de los

diferentes pozos. Así, los piquetes y el esquirolaje constituyen una de las partes más dramáticas del conflicto abierto ya entre los propios mineros, reflejado incluso en la ruptura de la familia protagonista. La evidencia de que sin una amplia solidaridad la huelga no puede funcionar, lleva a los mineros, encabezados por Maheu y Étienne, a intentar paralizar el trabajo en uno de los pozos. Allí se produce la intervención del ejército, que dispara al pueblo desarmado para proteger las instalaciones de la empresa, clímax del drama, pero no de la sucesión de las desgracias y las muertes. Mientras los patrones desoyen la tabla de reivindicaciones a la espera de que los trabajadores capitulen.

El hambre, el agotamiento y una profunda sensación de derrota llevan a los mineros de nuevo a los pozos a pesar de la resistencia a rendirse de las que más han perdido, la Maheude. El hambre es el artífice de la derrota y de la rendición, aunque el sufrimiento no acaba ahí. En el momento en el que parece que finalmente alguno de los personajes podrá encontrar la paz aun dentro de la explotación a la que han regresado, el último golpe llega a la mina en forma de atentado de Souverine que finalmente consigue hundir el pozo de Voreux, escenario de todo el drama y de la tragedia final.

El resultado, sembrado de muerte, acaba con la resistencia física de Etienne, que deja el pozo no sin comprobar la vuelta al trabajo de todos sus hombres fuertes durante la huelga, que se avergüenzan al reconocer su capitulación. En sus miradas, el joven cree atisbar todavía la cólera contenida contra el sistema y la esperanza de rebeliones futuras, del germinar de un ejército de hombres que haría estallar la tierra: “Hasta pronto”.

NOTAS

1. El título de la película alude tanto al verbo germinar como al séptimo mes del calendario revolucionario que fue adoptado en Francia entre 1793 y 1805. Un mes que, por cierto, evoca episodios revolucionarios de especial dramatismo y que fue recuperado en 1871 como el mes inicial

de la Comuna de París. El propio Zola justificaba del siguiente modo el título de la novela en que se basa la película: "Un título que explicara el impulso de los hombres nuevos […], un abril revolucionario, un vuelo de una sociedad caduca en la primavera", *apud* H. Mitterand, "Zola à Anzin: les mineurs de Germinal", *Travailler,* 2002/1, nº 7, págs. 37-51, pág. 40.

2. "Los hombres empujaban, un ejército negro, vengador, que germinaba lentamente en los surcos, creciendo para la cosecha del siglo futuro, cuya germinación pronto haría estallar la tierra." Con esta frase concluye la novela *Germinal* de Émile Zola.
3. W. Angus: *Émile Zola,* Nueva York, 1952, *apud* Sandy Petrey, "Discours social et littérature dans Germinal", en *Littérature*, nº 22, 1976, págs. 59-74.
4. Émile Zola murió en París el 29 de septiembre de 1902, en circunstancias poco claras que hacen presumir su asesinato a manos de los partidarios antidreyfusistas. El entierro del gran escritor francés se convirtió en un acto multitudinario al que asistieron numerosos obreros e intelectuales, incluyendo una delegación de mineros que despidieron el cortejo fúnebre al grito de "¡Germinal! ¡Germinal! ¡Germinal!".
5. F. Caudet: "Estudio Preliminar" a É. Zola: *Germinal,* edición conmemorativa del centenario de la obra, Ediciones La Torre, Madrid, 1985.
6. E. J. Hobsbawm: *La era de la revolución (1789-1848)*, Labor Universitaria, Barcelona, 1991, pág. 191. Sobre la cuestión son imprescindibles los dos clásicos: E. J. Hobsbawm: *Trabajadores. Estudio de la historia de la clase obrera,* Editorial Crítica, Barcelona, 1979 y E. P. Thompson: *La formación de la clase obrera en Inglaterra,* Capitán Swing, Madrid, 2012.
7. El trabajo de menores de 12 años y el de mujeres menores de 21 en la mina fue prohibido por una ley de 1974. La acción se sitúa 10 años antes de esta ley, lo que permite aumentar el dramatismo de la trama al mantener a menores y mujeres dentro de los pozos.
8. Véase K. Polanyi: *La gran transformación. Crítica del liberalismo* económico, La Piqueta, Madrid, 1989, págs. 367 y ss.
9. Volviendo de nuevo al contexto de la novela, conviene recordar que Zola vivió el final de la Comuna de París, donde se evidenció con claridad la brecha entre comunistas y anarquistas. El autor de *Germinal* discutió esta cuestión con Iván Turguénev en París y aquellas conversaciones se reflejaron posteriormente en su obra, en las interminables discusiones entre Étienne, Rasseneur (propietario del bar y cercano a la AIT) y Souvarine sobre las vías para conseguir derrotar al capital.
10. Souvarine desempeña en la discusión acerca de si convocar o no convocar la huelga un papel fundamental, evidenciando la estrategia del capital para conseguir aumentar la tasa de explotación y de dominación de los mineros: en un momento de sobreproducción (la hulla se amontona en las minas) y crisis económica, los empresarios responden con una bajada salarial, lo que incita a la huelga. En realidad, según el personaje que encarna la imagen del anarquismo en la película, la huelga sería funcional a la voluntad de los patronos, porque mediante la misma se agotan las reservas, se despide a parte de los mineros y al resto, "una vez domados", se les paga menos cuando estén tan hambrientos que no puedan más que capitular. Los paralelismos entre este discurso y las estrategias seguidas posteriormente en los momentos de crisis económica resultan sorprendentes. Los objetivos de la reforma laboral de 2012, bajada salarial, facilitación del despido y recorte del poder sindical van por el mismo camino. Al final del túnel el trabajador, agotado, no puede más que

aceptar la máxima de que "cualquier trabajo es mejor que un no trabajo".

11. Ubicada en el norte de Francia, fue una de las primeras grandes sociedades industriales francesas. Objeto de varios conflictos con los mineros, la compañía se enfrentó a la gran huelga de 1884, protagonizada por más de 10.000 mineros y una duración de 56 días. El fracaso de la gran huelga, con la vuelta de los mineros al trabajo sin haber obtenido la mejora salarial, no empalideció su importancia, que ya había conseguido sacudir el país. Poco tiempo después, todavía en 1884, se aprobó la Ley Waldeck-Rousseau, que autorizaba a los sindicatos en Francia mediante la derogación de la Ley Le Chapelier.
12. Esta estancia le permitió hacer evolucionar a sus personajes, cuestión que se evidencia en la obra. Así, es posible apreciar un cambio a lo largo de su desarrollo entre el aspecto, más tradicional y estandarizado, de los mineros como hombres ennegrecidos, violentos y duros, hacia una *humanización* de los mismos a través del retrato de sus fiestas y vida cotidiana, incluso durante la huelga, donde por breves momentos se despegan del conflicto que vertebra sus vidas.
13. La ley de coaliciones francesa, que data del 25 de mayo de 1864, abría la fase de tolerancia estatal del derecho de huelga. El papel del Estado transitaba así de la represión penal del ejercicio de la huelga, como garantía del derecho de libertad de empresa, a la mera tolerancia de la misma, con muchos matices. Como se muestra en la película, el ejercicio de la huelga en sí ya no era un delito, pero no existía ningún tipo de protección para los trabajadores, manteniéndose el papel del ejército para proteger al empresario frente a acciones de los trabajadores contra la "libertad del trabajo", esto es, como muestra el filme, la paralización de los pozos. El reconocimiento de la huelga como derecho pleno no llegaría hasta 1946 a Francia, con la Constitución de 27 de octubre.
14. Como es bien sabido, en 1864 se fundaba la Asociación Internacional de Trabajadores en Londres, con la presencia de trabajadores franceses. Ya introducida en Francia en el momento de la gran huelga de Anzin de 1874, tuvo un papel importante en su desarrollo. Su papel en el filme no es protagonista, aunque aparece reiteradamente como vía propuesta para organizar la lucha minera y defendida incansablemente por Rasseneur. En este sentido es particularmente explícita la escena que muestra la discusión entre los mineros sobre la conveniencia o no de declarar inmediatamente la huelga. En ella, frente a la urgencia de Étienne por comenzarla, se alza la voz más cercana a la AIT, defendiendo la idea de la necesidad de esperar "tiempos peores", basándose en la creencia de que cuanto más difícil se tornara la situación, más decididos estarían los mineros por la afiliación de la AIT. Por esto, ante la disyuntiva sobre si declarar o no la huelga, Rasseneur se muestra reacio y aboga por esperar a que "los trabajadores del mundo entero nos comprendan y no hará falta ir a la huelga".

CAPÍTULO 11

'EN UN MUNDO LIBRE'. ¿QUÉ ES EL ESTADO DE BIENESTAR?

GEMMA UBASART

EL ESTADO DE BIENESTAR EN UNA NUEVA ENCRUCIJADA. 'EN UN MUNDO LIBRE', DE KEN LOACH Y PAUL LAVERTY

El Estado de bienestar se consolida en los países democráticos occidentales a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. Fruto de un pacto tácito entre el factor capital y el factor trabajo, el Estado entra a regular y a actuar fuertemente en la esfera económica y se erige como prestador de servicios que hacen efectivos derechos sociales. Así, pues, el Estado y la propia Administración pública transforman su naturaleza, deviniendo este más complejo y con muchas más atribuciones que el Estado liberal. Las organizaciones obreras, sindicatos y partidos, aceptan no hacer la revolución y la patronal cede a que el Estado limite el campo de actuación del mercado y que parte de las ganancias sean distribuidas y redistribuidas para construir bienestar para las mayorías[1]. La expansión de la fórmula de Estado social va de la mano de un crecimiento económico ininterrumpido en el periodo.

Estos Estados de bienestar se gestan en un contexto concreto, de consolidación del capitalismo fordista, y comparten ciertas características.

Como apuntan Gallego, Gomà y Subirats (2003: 47-48) tienen en común: 1) una agenda social con una estructura básica de políticas: pensiones, sanidad, educación, empleo, asistencia social, vivienda, familia; 2) un conjunto de variables contextuales: esquema de producción y consumo fordista, estructura social de base clasista con expresión en el sistema de partidos, amplio consenso normativo en torno a la coalición socialista/cristiana y funcionamientos sostenidos de la ecuación keynesiana; 3) un triple objetivo estratégico: altas tasas de ocupación masculina estable, la reproducción social masiva de la fuerza de trabajo (sanidad, educación, etc.) y el mantenimiento relativo de rentas de los segmentos excluidos de la relación salarial (pensiones y cobertura por desempleo); 4) un modelo administrativo-burocrático, monopolista y rígido (weberiano y taylorista).

Si bien existen elementos compartidos, a lo largo de la geografía europea se van consolidando modelos distintos de Estados de bienestar. Diversas tipologías se van construyendo en la academia para comprender la diversidad de experiencias que se ensayan en los "treinta gloriosos". Entre otros, Titmuss (1974), que abre el campo de estudios comparados en bienestar identificando tres modelos de protección social, y Esping Andersen (1990), que, retomando esta clasificación, elabora una nueva propuesta que será influyente hasta nuestros días. Así pues, apunta que se configuran tres tipos de regímenes (de estado) de bienestar: liberal-anglosajón, socialista-nórdico y cristiano-continental.

En esta primera etapa que va de 1945 a 1973, a pesar de las diversidades políticas y sociales, existe un amplio consenso político, social y académico sobre el de bienestar keynesiano-fordista, pero en los años setenta encontramos una ruptura importante a este "sentido común" hegemónico. Al modelo le surgen críticas por la derecha, pero también por la izquierda. Debemos advertir que en los relatos sobre la evolución histórica del Estado

de bienestar se suele obviar este segundo grupo de cuestionamientos. El contexto en tres décadas ha cambiado de manera importante en la Europa occidental democrática. La crisis económica de 1973 pone sobre la mesa cuestionamientos sobre la viabilidad fiscal de la formula keynesiana. Y el modelo de producción y organización fordista empieza a ser demasiado simple para responder a las complejidades crecientes del mercado. Además, los cambios sociales y políticos que se producen durante el periodo generan nuevas demandas, así como también nuevas formas de organización y agregación ciudadana (familiar, militante, de ocio, etc.).

Así pues, el cuestionamiento desde la derecha irrumpe de la mano de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, apostando por un achicamiento del Estado en su triple vertiente: intervención en la economía, regulación del mercado laboral y prestación de servicios públicos de sanidad, educación y protección social. Las apuestas neoliberales parten de la premisa de que el Estado es demasiado voluminoso, la Administración pública ineficiente y que deben devolverse funciones y servicios al mercado y, en parte, a las familias. Se posiciona una agenda de privatizaciones de servicios y empresas públicas, de desregulación laboral y de la economía en general. En el ámbito de la gestión pública es el momento de surgimiento de la corriente de la "Nueva Gestión Pública", que apuesta por emular el modelo de empresa privada en el ámbito público.

Pero como se ha comentado, el cuestionamiento no solo viene de posturas conservadoras. El ciclo de protesta de los años sesenta y setenta (Tarrow, 1997) contribuye también al agotamiento del consenso del modelo que había primado en las tres décadas anteriores. Surgen nuevos sujetos, formas de organización política y militancia, así como nuevas demandas sociales que hacen tambalear a los pilares keynesianos-fordistas, y en consecuencia en su manera de entender el bienestar. Entre otras, se cuestiona la centralidad del

trabajo productivo y el consumo, la unidad de agregación social básica del modelo que era la familia nuclear, el hecho de que partido y sindicato sean las instancias únicas de organización, se posicionan con fuerza propuestas feministas, ecologistas y pacifistas, etc. Nuevas generaciones, que han nacido y crecido en la postguerra, aportan una nueva manera de mirar el mundo.

Cabe decir que si bien estos *inputs* transformadores suponen una ruptura del modelo de bienestar keynesiano-fordista, a la vez también posibilitan un proceso de reestructuración y repensamiento del Estado de bienestar en el siguiente periodo. La ruptura de los años setenta, en este sentido, supone un punto y seguido. La existencia de esta crítica por la izquierda posibilita este proceso de continuidad y reconstrucción. Si solo hubieran existido las interpelaciones thatcherianas posiblemente en aquellos años setenta se hubiera ya enterrado toda posibilidad de seguir pensando y construyendo bienestar. Pero es a partir de aquel momento que los regímenes de bienestar se reestructuran, con formas e intensidades distintas según el país, pero se reconstruye el consenso en la necesidad de mantener la intervención del Estado en la garantía de derechos sociales a los y las ciudadanas. Y la generación de lógicas de distribución y redistribución en los estados europeos.

PEQUEÑA INCURSIÓN A LA TEORÍA: CONCEPTUALIZACIÓN DE RÉGIMEN DE BIENESTAR

El concepto de régimen de bienestar busca superar los modelos teóricos clásicos del estudio del Estado de bienestar y las políticas sociales. Estos presentaban un análisis demasiado fragmentado y apolítico (o aideológico), como si los proyectos de país no tuvieran que ver con las intervenciones sociales diseñadas e implementadas. De esta manera, los continuos de tipologías que se establecían en la literatura del bienestar y el cuidado en un

pasado podían no dar cuenta realmente del tipo de modelo general que se estaba construyendo.

Así pues, las obras de Esping-Andersen (1993, 2000) supusieron un enriquecimiento cognitivo que permitía: 1) construir una mirada integral más allá de la fragmentación sectorial de análisis previos, focalizados en un tipo concreto de políticas como las educativas, sanitarias, de seguro social, etc.; 2) considerar no solamente la esfera público-estatal como productora de bienestar, sino también tener en cuenta la esfera mercantil, la comunitaria o social y la familiar; 3) facilitar el desarrollo de aproximaciones comparativas entre países y modelos[2].

De esta manera, la nueva agenda posibilitaba la comprensión de la naturaleza de las diferentes esferas que están implicadas en la prestación de bienestar y cuidado, más allá del Estado. Como apuntan Gallego, Gomà y Subirats (2003a: 47), "las políticas de bienestar se conforman como espacios de gestión colectivos de los múltiples ejes de desigualdad —de clase, de ciudadanía, de género, etc., que surcan múltiples esferas—pública, mercantil, asociativa, familiar". Si una necesidad no es cubierta por el Estado, muy probablemente recaerá sobre otra esfera. Analizar por lo tanto el bienestar desde esta visión más amplia permite no solo mejorar los diagnósticos, sino también mejorar las orientaciones en materia de políticas públicas[3]. Eso permite no solamente analizar los Estados de bienestar en sentido estricto, aquellos nacidos en la postguerra europea en los países democráticos occidentales, sino que posibilita analizar la configuración del bienestar en otros contextos como es el caso de la Europa del Sur o América Latina[4].

La otra gran aportación que hace Esping-Andersen (1993) es en lo referente al establecimiento de una tipología sobre regímenes de bienestar en Europa, es decir, la importancia de la utilización del método comparativo.

Gracias a ello pudo establecer para el caso europeo tres regímenes de bienestar: el nórdico (o socialista), el continental (o cristiano) y el anglosajón (o liberal). Así, pues, se construyen "ordenamientos cualitativamente diferentes entre Estado, mercado y familia" (Esping-Andersen, 1993: 47). Se identifican referentes normativos, modos de estructurar la protección social, esquemas de relaciones de empleos e impactos sociales diversos entre sí, como puede verse en el cuadro adjunto comparativo.

CUADRO 1

UNA TIPOLOGÍA MULTIDIMENSIONAL DE REGÍMENES DE ESTADO DE BIENESTAR KEYNESIANOS

	RB NÓRDICO (SOCIALISTA)	RB CONTINENTAL (CRISTIANO)	RB ANGLOSAJÓN (LIBERAL)
Referente normativo predominante	Igualdad	Seguridad	Asistencia
Nivel de gasto social (GS/PIB)	Alto	Alto	Bajo
Tasa de desmercantilización	Elevada	Media	Débil
Estructura de financiación	Impositiva	Contributiva	Impositiva/tasas
Tipo de cobertura poblacional	Universal	Selectiva	Selectiva
Criterio de acceso a prestaciones	Derecho (ciudadanía)	Inserción laboral	Necesidad
Densidad regulativa del mercado laboral	Media	Alta	Baja
Estructura de la negociación colectiva	Muy centralizada y coordinada	Menos centralizada y sectorializada	Descentralizada y fragmentada
Tasa de cobertura de la negociación colectiva	Alta	Muy alta	Media/alta
Densidad sindical	Muy alta	Media	Alta
Principio estratificador	Igualitario	Reproductor	Dualizador

FUENTE: ADELANTADO Y GOMÀ (2000: 69).

Existe un importante debate durante los años noventa alrededor de si en los países de la Europa del Sur se construye un modelo propio. Los autores

están de acuerdo en que Portugal, el Estado español y Grecia comparten ciertas características[5].

Este se caracterizaría, según Adelantado y Gomà (2000), por: 1) centralidad del sistema de seguridad social contributivo y de reparto, muy fragmentado en cuanto a categorías de beneficiarios; 2) asunción de modelos universales de salud y educación financiados por vía impositiva aunque con niveles de gasto por debajo de la media comunitaria y con participación privada más amplia, junto al mantenimiento del esquema familiarista de asistencia; 3) modelos de relaciones laborales con altas tasas de cobertura por negociación colectiva, pero con densidades de afiliación sindical bajas; 4) pervivencia de amplios mecanismos clientelares en la distribución pública de bienestar; 5) impacto importante de las políticas sociales y de cohesión de la Unión Europea; 6) existencia de una fractura territorial de bienestar norte/sur; 7) cuasi superposición histórica de los procesos de construcción y reestructuración del pacto fordista-keynesiano.

LA REESTRUCTURACIÓN EN LOS REGÍMENES DE BIENESTAR EUROPEOS

Podemos decir que el ciclo de crisis del modelo keynesiano-fordista se identifica entre 1973 y 1985. Según Adelantado y Gomà (2000: 73), "la combinación de tensiones monetarias, fiscales y de consumo articuladas a disfunciones tecno-productivas, energéticas y laborales, perfila un escenario de crisis, de interrupción del crecimiento […]. Las disfunciones devienen contradicciones que tienden al agotamiento y el colapso interno del modelo. Colapso que se traslada al sistema de políticas públicas del EBK". En los siguientes años se abre el ciclo de reestructuración del modelo en general y de las políticas sociales en concreto. Se trata de un proceso multidimensional,

complejo y en disputa constante, en el que la correlación de fuerzas en cada momento acaba definiendo la materialización de políticas y propuestas.

Adelantado y Gomà (2000: 74-77) identifican cinco dimensiones de cambio en la agenda social de los regímenes de bienestar europeos: 1) modificaciones en la lógica de estratificación social: multiplicación de los ejes de desigualdad que supone la reestructuración de los regímenes de protección social (salud, pensiones), así como también el surgimiento de la agenda de la lucha contra la exclusión social; 2) cambios en la esfera económico-laboral, detectándose una transición a una economía terciarizada y globalizada/localizada, impactando directamente en las políticas de empleo; 3) transformaciones en la esfera familiar y las relaciones de género, erosionándose el predominio de la familia nuclear y la emergencia de una agenda de políticas que buscan incidir en la fractura de género; 4) transiciones en el campo simbólico-cultural, con nuevos valores, actores y lógicas de acción colectiva más allá de la unidimensional fractura de clase y la predominancia de los partidos y sindicatos, abriéndose espacios deliberativos y participativos; 5) irrumpe la dimensión territorial, articulándose un gobierno multinivel, cobrando importancia las dimensiones global y local[6]. Además debe apuntarse que se posiciona un nuevo actor que tiene un papel relevante en la redefinición del bienestar durante los años noventa: la Unión Europea y su agenda social[7].

Numerosa literatura coincide en la idea de que existe en este periodo de reestructuración un consenso en el mantenimiento de bienestar y protección, pero que, a la vez, algunos impactos de los cambios operados en este periodo tienen un resultado diverso y desigual en las políticas sociales y en las estructuras sociales que los soportan, suponiendo en varios casos retrocesos en políticas de bienestar y cuidado[8].

En el caso de la Europa del Sur, que recupera su carácter democrático en

la década de los años setenta, el proceso de construcción y reestructuración de las políticas de bienestar y cuidados se lleva a cabo de manera paralela. Las dictaduras del sur de Europa no posibilitan el desarrollo de un Estado de bienestar hasta entrados los años ochenta[9]. La agenda social que irrumpe con fuerza en los años treinta (Hobsbawn, 1995, y Tarrow, 1997) se ve truncada por la consolidación de fascismos en Portugal, Estado español y Grecia. Este hecho explica por qué el Estado de bienestar se consolida más tarde y es de más baja calidad.

Noguera (2000: 477-478) afirma que, a pesar de que el régimen que se construye en el Estado español incorpora elementos típicos de diferentes modelos europeos —programas de tipo universal-socialdemócrata (sanidad, educación), componentes corporativo-conservadores (niveles contributivos de pensiones o prestaciones por desempleo) y políticas de tipo asistencial-liberal (prestaciones no contributivas, rentas mínimas de inserción, servicios sociales, desregulación laboral creciente, etc.—, se identifica ya a final de los noventa un "deslizamiento hacia la asistencialización y la liberalización" de la política social. Así pues, y según el autor, "la política social y el Estado de Bienestar en España se empieza a socavar y cuestionar antes siquiera que se hayan desarrollado unos mínimos niveles propios de los países de la UE" (2000: 479).

La irrupción de la crisis financiera y su conversión en crisis económica y política con importantes efectos, ya a final de la primera década de los años 2000, supone la segunda ruptura en el desarrollo del bienestar de Europa. Además, la Europa del Sur vuelve a presentarse como el eslabón más débil. De la misma manera que la entrada en el mundo del bienestar europeo se hace 30 años más tarde que el resto de Europa, la salida puede estar configurándose en la actualidad.

‘EN UN MUNDO LIBRE’. NUEVOS ‘CLEAVAGES’ Y CAMBIOS EN EL MODELO LIBERAL DE BIENESTAR

En un mundo libre es una película dirigida por Ken Loach y escrita por Paul Laverty que se estrena en 2007. La obra dibuja una historia dentro del marco de la reestructuración del Estado de bienestar en la Inglaterra post-thatcheriana. En la película podemos ver actores, demandas y problemáticas sociales diversos a aquellos que hubiéramos encontrado en un filme contextualizado en los “treinta gloriosos” o en los años setenta de la crisis económica y de la reestructuración industrial. Se trata de una aproximación al mundo del trabajo y las relaciones sociales en sectores populares en un contexto postfordista, siendo el sujeto protagonista, en sus diversas caras, el y la precaria. Lejos quedan aquellas imágenes de obreros, sindicalistas en lucha por la defensa y ampliación de derechos laborales que también nos había ofrecido el autor anteriormente.

Dos sinopsis se apuntan a continuación:

Angie es despedida de una empresa de selección de trabajadores temporales tras ser acosada sexualmente por uno de sus superiores. Decide dejar de trabajar para otros y, junto con su compañera de piso, y con la ayuda del gerente del bar que frecuenta, monta su propia empresa de Trabajo Temporal de forma ilegal hasta que pueda afrontar la legalización de la empresa. Gracias a sus conocimientos, contactos y su fuerte carácter consigue reunir a varios trabajadores extranjeros dispuestos a trabajar por horas o días, y colocarles en varias empresas de la construcción o manufactureras. Su dedicación es absoluta. Mientras tanto su hijo Jamie se siente abandonado por ella y empieza a crear problemas en clase. Los padres de Angie están preocupados porque ella apenas le dedica tiempo y atención a su hijo y él no va a recibir la educación adecuada. Mientras su empresa se va consolidando, Angie se tiene que enfrentar a diferentes conflictos éticos, como el trato con empresarios que le proponen tratos fuera de la ley, o no cumplen con lo pactado, si aceptar trabajadores ilegales, la delgada línea que separa ayudar a los inmigrantes con explotarlos, la implicación emocional

con sus trabajadores, hasta donde está dispuesta a llegar para tener éxito profesional, o la relación con su hijo y sus padres[10].

> Angie es una mujer treintañera, con un hijo, Jamie. Es atractiva, llena de energía y procede de una familia trabajadora muy respetable y muy orgullosa. Nunca ha podido encauzar su capacidad; además, ha vivido una serie de relaciones equivocadas, y se han visto frustradas sus ambiciones en relación con lo que soñaba obtener. Pero ahora tiene ante sí la gran ocasión de su vida, sabe que puede hacerlo y se empeña a fondo. Ha llegado a un punto en el que piensa que, si no hace alguna cosa, luego será demasiado tarde. Angie es el producto de la contrarrevolución thatcheriana, que ha hecho hincapié en los negocios y en los éxitos empresariales, que ha premiado a los que se han abierto camino a codazos.
>
> Ken Loach[11]

Así, la idea central de la película es la precariedad laboral, pero también social. Aparecen temáticas sobre la precariedad laboral, el impacto de los flujos migratorios y la falta de derechos para este colectivo, el peso de la exclusión social, nuevas formas de familia con sus nuevas problemáticas anexas, violencia de género, fin del trabajo fordista para toda la vida, etc. Una perfecta radiografía de los cambios sociales que se producen en las sociedades europeas en el cambio de milenio, así como también los nuevos retos que se le plantean a las políticas sociales, y el drama que supone la retirada del Estado tanto en la regulación económica y laboral como en la prestación de servicios públicos universales y de calidad.

¿BIENESTAR DE SEGUNDA GENERACIÓN?

Las sociedades han cambiado y las formas de pensar el bienestar también están (y deben) modificándose. La garantía de derechos vinculada a los pilares clásicos del Estado de bienestar no es suficiente y, en varios casos, no

responde a las necesidades y posibilidades del momento. Aparecen nuevas preocupaciones que deberían incorporarse en las agendas de bienestar y cuidado: la importancia de las capacidades y oportunidades, la participación ciudadana y la transparencia, los derechos a la naturaleza, cuestiones de género, la lucha por la inclusión social, el valor de la diversidad, la crítica al consumismo y a la centralidad del trabajo productivo, el valor del tiempo y del ocio creativo, etc.

En el contexto europeo, en un momento de segunda ruptura del consenso en el bienestar, sobretodo en la Europa del Sur, es difícil que se avance hacia la construcción de una segunda generación de bienestar. Quizá en este momento, y aunque quedan muchos retos pendientes[12], algunos países latinoamericanos que están llevando a cabo importantes transformaciones económicas y sociales pueden ser escenarios donde conceptualizar el nuevo bienestar: una conjugación de un bienestar de primera generación, fraguado en un contexto keynesiano-fordista y en los países de la Europa occidental democrática, junto con un bienestar de segunda generación, que incorporaría nuevos derechos, demandas y sujetos.

Para este caminar va a ser útil retornar a Esping-Andersen (2010) y su reciente obra *Los tres grandes retos del Estado del Bienestar*. Dos son las cuestiones principales que plantea: 1) cómo transformar la idea y la materialidad del gasto público en inversión social y económica; 2) cómo incluir nuevos derechos, demandas y sujetos, dando centralidad a cuestiones de género, de cuidado y dependencia. Porque el reto está en alcanzar una nueva manera de pensar el bienestar y los cuidados, en construir una verdadera segunda generación de bienestar.

NOTAS

1. Para una discusión en profundidad sobre el Estado de bienestar keynesiano-fordista, véanse Titmuss

(1958), Rosanvallon (1981) y Spicker (1988).

2. Se apunta una referencia de Esping-Andersen (2002: 13), citada en Martínez (2007: 1), muy ilustrativa de los cambios que introduce el autor en la manera de entender la construcción de determinada agenda social: "Con demasiada frecuencia nuestra atención se enfoca miopemente en el gobierno. ¿Debe achicarse, crecer o hacer las cosas diferentes? Eso empobrece el análisis de las políticas porque cualquier especificación de las obligaciones gubernamentales tiene efectos de segundo orden en los mercados y las familias. Si, por ejemplo, decidimos no desarrollar servicios públicos para adultos mayores, ¿será esto adecuadamente compensado por los mercados y las familias? El mundo real del bienestar es producto de cómo interactúan los tres pilares del bienestar. Si uno 'fracasa', existe la posibilidad de que la responsabilidad sea absorbida por los otros dos o, alternativamente, que se acumulen problemas no resueltos. Cuando diseñamos políticas debemos preguntarnos: ¿puede la familia, el mercado o, alternativamente, el Estado absorber realistamente esas responsabilidades y si es así, es esa la opción deseable?".
3. Para una discusión en profundidad sobre el Estado de bienestar keynesiano-fordista, véanse Titmuss (1958), Rosanvallon (1981) y Spicker (1988).
4. En esta última área geográfica, véase Martínez (2007).
5. Para ampliar el debate sobre el modelo de bienestar en la Europa del Sur, véanse Castles (1995), Sarasa y Moreno (1995) o Rhodes (1997).
6. Para una descripción detallada de la nueva agenda de políticas sociales, véase Gallego, Gomà y Subirats (2003a: 51-61).
7. Véase Gallego, Gomà y Subirats (2003b).
8. Véanse, entre otros, Clayton y Pountusson (2002) y Rodríguez (2009).
9. En regímenes autoritarios solo podemos hablar de implementación de políticas desarrollistas y asistencialistas.
10. Extraída de la edición española de Wikipedia.
11. Extraído del blog "Cine y trabajo" [http://cineytrabajo.wordpress.com/2011/ 12/29/en-un-mundo-libre-ken-loach-2007/].
12. Aún existen estructuras sociales muy desiguales, poca organización sindical, institucionalidad en construcción, ineficacia/ineficiencia de los servicios públicos, demasiada permeabilización del mercado y la familia en la prestación de servicios públicos que garantizan los derechos sociales, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ADELANTADO, J. y GOMÀ, R. (2000): "El contexto: la reestructuración de los regímenes de bienestar europeos", en José Adelantado (coord.), *Cambios en el Estado de Bienestar*, Icaria, Barcelona.

CASTLES, F. (1995): "Welfare State Development in Southern Europe", *West European Politics*, vol. 18, nº 2.

CLAYTON, R. y POUNTUSSON, J. (2006): "El recorte del Estado del bienestar reconsiderado. Reducción de los derechos, reestructuración del sector público y tendencias desigualitarias en las sociedades

capitalistas avanzadas", *Zona Abierta*, nº 114/115.

ESPING-ANDERSEN, G. (1993): *Los tres mundos del Estado del Bienestar*, Alfons el Magnànim, Valencia.

— (2000): *Fundamentos sociales de las economías postindustriales*, Ariel, Barcelona.

— (2002): "¿Towards the Good Society, Once Again?, *Why We Need a New Welfare State*, Oxford University Press, Oxford, pp. 1-25.

— (2010): *Los tres grandes retos del Estado del Bienestar*, Ariel, Barcelona.

GALLEGO, R.; GOMÀ, R. y SUBIRATS, J. (2003a): "Las dinámicas de cambio en las políticas sociales: España en perspectiva comparada", en R. Gallego, R. Gomà y J. Subirats (coords.), *Estado de bienestar y comunidades autónomas: la descentralización de las políticas sociales en España*, Tecnos, Madrid.

— (2003b): "Las políticas sociales de la Unión Europea", en R. Gallego, R. Gomà y J. Subirats (coords.), *Estado de bienestar y comunidades autónomas: la descentralización de las políticas sociales en España*, Tecnos, Madrid.

HOBSBAWN, E. J. (1995): *Historia del s. XX: 1914-1991*, Crítica, Barcelona.

KORPI, W. (1983): *The democratic class struggle*, Routledge, Londres.

MARTÍNEZ, J. (2005): "Regímenes de bienestar en América Latina: consideraciones generales e itinerarios regionales", *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales de FLACSO*, vol. 4, nº 2.

— (2007): *Regímenes de bienestar en América Latina*, Fundación Carolina, Madrid.

NOGUERA, J. A. (2000): "La reestructuración de la política social en España", en J. Adelantado (coord.), *Cambios en el Estado de Bienestar*, Icaria, Barcelona, pp. 475-502.

OFFE, C. (1990): *Contradicciones en el Estado del Bienestar,* Alianza, Barcelona.

ORLOFF, A. S. (2009): "Gendering the Comparative Analysis of Welfare States: An Unfinished Agenda", *Sociological Theory*, 27: 3, pp. 317-343.

RHODES, M. (1997): *Southern European Welfare States*, Frank Cass, Londres.

RODRÍGUEZ, G. (2009): "Transformaciones y efectos en las políticas sociales en España desde la perspectiva de la inclusión social", en G. Jaraiz (coord.), *Actuar ante la exclusión. Análisis, políticas y herramientas para la inclusión social*, Cáritas Española, Madrid.

ROSANVALLON, P. (1981): *La crise de l'État-providence*, Éditions du Seuil, París.

SARASA, S. y MORENO, L. (eds.) (1995): *El Estado del Bienestar en la Europa del Sur*, CSIC, Madrid.

SPICKER, P. (1988): *Principles of Social Wealfare. An introduction to thinking about the Wealfare State*, Routledge, Nueva York.

TARROW, S. (1997): *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Alianza, Madrid.

TITMUSS, R. (1958): *Essay of the Welfare State*, Allen and Unwin, Londres.

CAPÍTULO 12

‘AMERICAN BEAUTY’. ¿QUÉ ES EL POSTFORDISMO?

JORGE MORUNO

‘WORKING INSIDE THE AMERICAN BEAUTY’

American Beauty es una película que trata sobre la felicidad en un ambiente cultural donde todo parece estar dispuesto y envasado a su servicio. En un barrio de Chicago de clase media convive una pareja y su hija, que mantienen una relación desgastada. Sus vidas deberían ser perfectas como profetizan los panfletos de la motivación y la publicidad, pero pronto se descubre que bajo el manto de apariencia idílico, la vida se abre paso derrumbando los postulados de la felicidad como modo de vida. La fragilidad de los vínculos emocionales y sociales en la fábula de la felicidad en el trabajo, en la casa con jardín y el coche por persona tiene como consecuencia toda una serie de traumas que afloran entre la superficialidad reinante. Con un guión ácido y atractivo, asistimos a una divertida película que nos muestra las distintas maneras de afrontar lo espantoso que puede llegar a ser vivir y trabajar dentro de la belleza americana. Sin moralinas, sin finales empaquetados, es posiblemente una de las mejores películas del *mainstream* en la década de los años noventa.

Los conceptos claves de este capítulo son: pensamiento positivo, felicidad,

autonomía, gestión empresarial, explotación.

EL NUEVO HÉROE GRIEGO

> Llámame loco. Pero mi filosofía es que para tener éxito, uno debe proyectar una imagen de éxito en todo momento.
>
> Buddy Kane, el rey del inmueble

La nueva gestión empresarial ha dado un vuelco de 180º en lo que se refiere al tratamiento de la fuerza de trabajo y su relación con el trabajo que tiene por desarrollar. A diferencia del modelo fordista, donde la dimensión emotiva y personal del obrero quedaba totalmente fuera de toda preocupación empresarial, hoy asistimos a la emergencia de todo tipo de herramientas e imaginarios que tienen como principal objetivo optimizar las capacidades y el desarrollo personal de los y las trabajadoras. Todo dentro de una dinámica centrada en el individuo emancipado de las obligaciones sociales y comunitarias, y que encuentra finalmente en el trabajo la vía de la realización. Atrás queda la descripción que Marx hace en sus manuscritos de economía y filosofía donde identifica la relación del obrero con el producto de su trabajo como pura exterioridad, totalmente ajena a su persona y cuya única influencia en su persona es la del extrañamiento y enajenación; "el trabajador se relaciona con el producto de su trabajo como un objeto extraño" (Marx, 2005: 107). Si observamos cualquiera de las lecciones que promueven la motivación y el entusiasmo en el trabajo, encontraremos que todos estos discursos siempre descansan en la confianza plena del individualismo, en esa banal *voluntad de creer* que Gramsci (2010: 466) destacaba, invitando a que te animes a contar tu propia historia, a ser supuestamente protagonista de tu vida. Pero ¿qué significa contar tu propia historia y, sobre todo, cómo y desde dónde cuentas tu propia historia?

Nos cuenta Hannah Arendt (2005: 214) que la diferencia entre una

historia ficticia y una real es, básicamente, que la segunda no la fabrica nadie y la primera está *hecha*. La historia real no la hace nadie porque es precisamente la historia en la que estamos inmersos y carece de autor; el único *alguien* capaz de revelar su historia es su propio héroe, quien puede transmitir ese *ser-estar* a posteriori mediante el discurso y la acción. Por lo tanto, la manera de conocer a ese alguien se da a través del conocimiento de su propia historia de la que se constituye como su propio héroe, al estar capacitado para transmitir su biografía. El héroe griego (*heros*) homérico se distingue no tanto por sus acciones heroicas tal y como solemos pensar estas cualidades, sino en mayor medida por su condición de hombre libre dentro de la empresa troyana.

El héroe es por lo tanto aquella persona libre capaz de contar su propia historia, de insertar su propio yo en el mundo y revelarlo en una historia propia que no siempre está plagada de lucha. Su finalidad es la exposición y el privilegio de actuar exponiendo su yo en el ámbito público. La leyenda atribuida al héroe como un semidios es un elemento que surge más tarde e incluye esta posibilidad, pero no designa su propia esencia. Cuando el *management* empresarial nos impulsa a contar nuestra propia historia, nos está animando a todas las personas a convertirnos en potenciales héroes de nuestra vida, pero ¿cuál es esa historia que podemos contar? La única que pueda ser aprovechable por la empresa capitalista, aquella que cumpla con los requisitos necesarios para transformarse en mercancía; es entonces la propiedad privada la que determina qué historia es posible contar y bajo qué patrón se puede contar. La ecuación obtiene como consecuencia, como no podía ser de otra forma en nuestro mundo actual, convertirse en una persona de éxito que encuentra en la propia realización laboral la sustancia para conseguirlo.

Nuestro Aquiles, nuestra gran referencia, es aquel que haya conseguido

triunfar en la vida convirtiéndose en una persona de éxito y capacitado para contar su propia historia; El rey del inmueble en *American Beauty* es el Aquiles postmoderno, el héroe que todos quieren emular, el gran emprendedor que ha marcado el camino a seguir saliendo airoso de ahí donde otros han fracasado. Nuestro héroe postmoderno se multiplica en la esperanza de millones de avatares que recurren al trabajo no como medio para algo, ya sea la salvación puritana o el acceso al consumo de productos, sino como fin desde donde aspira a superarse. El trabajo es la vía para ampliar sus capacidades y optar a esa posibilidad proyectada por la luz del faro que irradia el imperio alcanzado por otros. Solo hay que ver con qué admiración observa Carolyn a nuestro rey del inmueble, que la encandila desprendiendo siempre una imagen de éxito, sirviendo de espejo donde reflejarse para autoconvencerse de que ese día va a conseguir vender esa casa. La frustración no tarda en minar su esperanza, mostrándose como la reacción que le hace comprender que, en la vida, solo el entusiasmo no es siempre por sí mismo capaz de transformar la realidad existente. En este sentido, el héroe contemporáneo tiene poco que ver con el héroe clásico en varios aspectos fundamentales que tan bien destaca Michela Marzano (2011), a saber, la temporalidad de la gloria y la capacidad de sacrificarse por una noble causa.

El rey del inmueble se eleva como personaje que consigue dar sentido, coherencia y seguridad en los tiempos de la incertidumbre generalizada y, por lo tanto, erigirse como un visionario capaz de triunfar en lo que otros antes lo intentaron. Cuando pelea contra Aquiles, aparte de buscar la gloria, Héctor es consciente del sacrificio que impone su causa, no dudando ni un momento de que en su arriesgada tarea se incluye sacrificarse. El héroe empresarial se congratula de entender la vida como un riesgo, pero no concibe en ningún caso lo del sacrificio; es más, su intención debe regirse siempre por trasladar ese aspecto hacia los que se encuentran en una situación más débil que la

suya, descargando sobre ellos cualquier inconveniencia (Marzano, 2011). Es como si Héctor decidiera finalmente enviar a su anciano padre a luchar contra Aquiles mientras él aprovecha para salir huyendo por la salida secreta de Troya. A diferencia de los griegos, para nuestros héroes, la gloria deja de ser eterna y pasa a ser reclamada de forma inmediata por los medios que sean necesarios y a costa de quien haga falta; librándose de toda responsabilidad, provocando que el sacrificio, y por lo tanto los riesgos, recaigan finalmente siempre sobre otros. Un tímido aspecto de este tipo de actitud, pero trasladado a las relaciones sentimentales, se puede apreciar cuando el rey del inmueble, tras haber roto con su pareja, la acusa de frenarle en su carrera y observa en ella un sacrificio que debe evitar; sorprendido, afirma: "Como si ir directo al éxito fuera una especie de defecto del carácter".

Tenemos delante de nosotros la nueva versión de esa *ficción comunista*, de una mano invisible actualizada que describe la búsqueda privada de la ganancia como el mejor mecanismo de bienestar común; *La fábula de las abejas,* de Mandeville (1982) *reloaded*: "Los vicios privados hacen la riqueza pública". Este es el modelo que se nos presenta como el héroe a imitar en una interminable búsqueda del éxito como si del Santo Grial se tratara. Un modelo al alcance de cualquiera, no un lujo reservado a unos pocos, sino un credo que hegemoniza incluso a quien se encuentra en una situación poco predispuesta a conseguir nada parecido a un éxito en su vida laboral. Está a disposición de todos y lo único que te hace falta es obviar todo factor social y creer que tú también puedes contar tu propia historia en el capitalismo.

'BE POSITIVE'

> Es, efectivamente, propio de débiles el abandonarse a las fantasías, el soñar con los ojos abiertos que los propios deseos son realidad, que todo se desarrolla según los deseos de uno.
>
> A. Gramsci

En su libro *Sonríe o muere, las trampas del pensamiento positivo,* Barbara Ehrenreich (2011) estudia las distintas facetas y consecuencias que tiene la moda empresarial de gestionar tu vida y profesión desde una permanente cosmovisión positiva. Toda una industria gira alrededor de la idea generadora de pensamientos positivos, de la cadena de motivación y la gestión del entusiasmo. La venta masiva de libros, paquetes multimedia y CD a personas —sumado a los que compran las empresas— es un negocio muy lucrativo desde que en 1939 apareció el libro de bolsillo, y con él, el acceso de las masas a la terapia de autoayuda (Llouz, 2007: 99). Ehrenreich (2011: 120-121) cuenta una anécdota que le sucedió cuando le comentó a la agente inmobiliaria que le enseñaba varias casas lo inmersa que estaba investigando el papel de los oradores motivacionales. La comercial, acto seguido, abrió el maletero del coche y le enseñó toda una pila de CD de motivación que tenía guardados.

La comercial, que se llamaba Sue Goodhart —bien podría ser nuestra protagonista Carolyn—, argumentaba que venía de una familia obrera y que por lo tanto nunca nadie le había inculcado la persecución de objetivos ambiciosos. En la inmobiliaria donde trabajaba se había contratado desde 1990 a una empresa, Pacific Institute, encargada de impartir cursos de motivación entre los y las trabajadoras durante cinco días con la intención de fijar objetivos y establecer un ambiente y un entorno personal positivos. Insuflar voluntad propia a los trabajadores en su propia superación no es cosa de un simple cursillo y es en ese vacío donde entra toda la gama de productos y cintas que sirven de terapia continua para estar constantemente actualizado.

No es casualidad que, aunque el pensamiento positivo se extienda a todas las ramas laborales, haga especial hincapié en la gente que peor lo pasa, en los más inestables y en las profesiones que requieren siempre una imagen de

éxito, como la del vendedor. Tampoco es casual que sean las mujeres las que, haciendo uso de las cualidades tipificadas como femeninas —afectos, comunicación, escucha activa—, sean cada vez más las seleccionadas para desarrollar este tipo de tareas. El pensamiento positivo al que apela Carolyn escuchando cintas, ya sea para convencerse de que ella no es una víctima o para darse confianza a la hora de vender una casa, tiene mucho que ver con la soledad de su trabajo, con la inexistencia de un vínculo social y un espacio comunitario donde sostenerse. El pensamiento positivo no sirve para mentalizarse en hacer algo con destreza, sino que funciona como un mecanismo de control social de la empresa sobre el trabajador, impulsándole a desechar una gran parte de su humanidad a costa de una felicidad que finalmente, como decía Aldous Huxley (2008), "nunca tiene grandeza".

El pensamiento positivo se sostiene principalmente sobre dos patas: la que ahonda en el pasado buscando traumas a extirpar para desde ahí interpretar tu historia de manera performativa, reinterpretada en el acto de contarla; y la que pone el acento en el diagnóstico del presente y la solución de cara al futuro. Estas son la terapia de autoayuda en el primer caso y el método del *coaching* en el segundo, ambas herramientas funcionales a la empresa, sustitutos de un *ethos* social encargado de salvaguardar y transmitir los valores que permiten desarrollar tu realización personal en una comunidad donde lo que menos importa es, paradójicamente, tu persona. El oxímoron recursos humanos da muestras de ello: por un lado son humanos pero, por otros, recursos a explotar. ¿Cómo se logra la cuadratura del círculo? ¿Cómo nos hacemos voluntarios de nuestra propia servidumbre? El pensamiento positivo se centra únicamente en la virtud de Maquiavelo, obviando por completo toda fortuna, todo libre albedrío, toda influencia del resto de relaciones sociales, redes de poder y dominación que no se encuentran dentro de nuestro campo de actuación, de decisión voluntaria y aptitud moral. Toma

una parte, que ciertamente existe, para convertirla en un todo, de tal forma que se elimina cualquier rasgo que pueda hacer peligrar la dictadura de la felicidad. Como en el laberinto de Borges, el dominio positivo no tiene escaleras ni existen muros ni paredes más allá de las que tú te quieras poner. Todo está centrado en tu persona, pero dentro de una decisión tomada desde fuera de ella y no pensada especialmente para tu beneficio.

La ideología positiva como comprensión del yo parte necesariamente de lo mismo que pretende arreglar: el trauma psicológico. Existe una necesidad de reconstruir el pasado acudiendo a momentos de la infancia para detectar aquellos elementos biográficos que impiden desarrollar las capacidades o el estímulo necesario en la cruzada por el éxito. Para la terapia de autoayuda, la enfermedad puede ser, por ejemplo, la timidez, la seriedad, la reflexión o cualquier rasgo que pueda suponer un obstáculo en la búsqueda del triunfo. El sufrimiento es su campamento base, es la patología a crear y extirpar. Una de las razones de la amplia difusión de la terapia de autoayuda se debe a que no acusa ni moraliza sobre responsabilidades, solo se dedica a poner encima de la mesa los distintos traumas y vergüenzas marcándolos como una disfunción que necesita encarrilarse (Illouz, 2007: 117).

La otra pata del pensamiento positivo parte del mismo voluntarismo moral y construcción del yo individualizado, pero se centra, en cambio, en definir callejones sin salida que impiden el presente acceso a contar tu propia historia; al *coaching* solo le interesa el qué para mostrar el cómo: qué te impide ser un buen líder, aumentar tu capacidad o encontrar tu lugar en la vida y cómo cambiar esos comportamientos y puntos de partida que lo dificultan (Marzano, 2011). La finalidad es siempre la misma, la de mantener una salud mental funcionalmente adaptada para soportar con una sonrisa un frenético proceso productivo que requiere toda tu inmersión emocional. Paralelamente, se mina la capacidad humana de aguantar la esquizofrenia,

llevándola en ocasiones al colapso de la infoesfera, la dimensión mental donde recibimos los impactos semióticos (Berardi, 2009: 36). Carolyn expone la tendencia de la siguiente manera: "Mi compañía vende una imagen y es parte de mi trabajo vivir esta imagen".

Al igual que en aquel anuncio de Frenadol donde aparece una chica trabajando y el catarro le impide seguir haciéndolo, pero después se toma un frenadol y vuelve aparecer trabajando aceleradamente, el *coach* y el pensamiento positivo intentan provocar el mismo efecto: que consigas estar adaptado y programado, convertido en sujeto-máquina, para que así puedas volcar tu alma y vida en el trabajo. Si no te gusta, si discrepas, protestas o no consigues lo esperado, se debe a una única razón: a ti. Tú eres el causante, ya sea porque "eres negativo" o porque "no quieres ser feliz"; en cualquier caso, es "tu culpa" porque no te adaptas a lo que hay. ¿Alguien se imagina que ante esta hegemonía de la estupidez supina un trabajador levantara la mano y dijera que no está de acuerdo en participar en el *lip dub* que la empresa tiene planeado para promocionarse? Algo de lo más normal como es la separación entre mi vida y mi tarea laboral, o no querer cumplir con una labor por la que no te pagan, que te da igual, se convierte en objeto de sorpresa por parte de los directivos y seguramente de tus compañeros, que disfrutan haciéndolo, jactándose de lo divertido que es. Confundir continuamente los deseos como si fueran siempre realidades inmediatas es otro de los grandes atractivos de la ideología positiva, sirviendo por igual para ganar adeptos como para generar superfluos, quemados y fallidos.

En 2011, la revista *European Neuropsychopharmacology* mostraba en las conclusiones de un amplio estudio sobre 514 millones de personas que la cifra de europeos que sufren algún tipo de trastorno mental se eleva hasta alcanzar al 38 por ciento de la población total, un 11 por ciento más que en el anterior estudio realizado en 2005. En 2010, según otro estudio de la

farmacéutica Pfizer, se refleja cómo el consumo de antidepresivos aumentaba en España un 10 por ciento con respecto a 2008, pasando del consumo de 30 millones de unidades a 33 millones; esta cifra se eleva hasta los 52 millones de unidades vendidas en el caso de los tranquilizantes. Por otra parte, las consultas de psiquiatría han aumentado en España un 25 por ciento desde 2007, es decir, desde el inicio de la crisis. En 2012 observamos que un 11,4 por ciento de los españoles —aumenta más en mujeres— recurre a hipnosedantes, frente al 5,1 por ciento en 2005, según el Ministerio de Sanidad.

Lo que se busca en estos tratamientos es sobre todo "serenar el ánimo" y encontrar un neuroprotector ante la ansiedad y angustia reinante. La apariencia de normalidad positiva promovida por las empresas contrasta con una realidad tozuda ante tanta charlatanería. La precariedad, la incertidumbre, la incapacidad de combinar la vida familiar con la laboral, las exigencias del trabajo o la angustia por el futuro y la frustración por el baño de realidad convierten a la felicidad siempre positiva en la sonrisa tétrica del muñeco diabólico.

En su libro *Generación post-alfa* (2007), Franco Berardi argumenta que estamos sufriendo una constante deserotización de la vida cotidiana. Esto implica una pérdida de empatía para con el otro, como resultado de la explotación generada por lo que él califica como semio-capitalismo; esto es, un capitalismo que actúa y explota también a través de la producción de signos y significados que colonizan la mente colectiva y condicionan formas de ser y de sentir. El autor comenta que esta pérdida de afectividad se observa muy bien en una encuesta de 2008 en la que Durex —la marca de preservativos— le encarga al Instituto Harris Interactive que le pregunte a miles de personas en 26 países distintos una sencilla pregunta: qué satisfacciones experimentaban con el sexo. Aunque nos parezca mentira, solo

el 44 por ciento de las personas encuestadas manifestaba que experimentaba placer a través de la sexualidad. El tiempo del capital es el tiempo de la explotación que asedia cualquier rasgo humano; dentro de este no hay lugar para la belleza, por eso hay tanta pastilla, para evitar y mitigar al tempo del ruido capitalista que arruina y aliena la vida. Esta coyuntura se da, en parte, a causa de la no separación moderna entre el ámbito de lo público y lo privado, donde ya no queda espacio ni tiempo para la intimidad del corazón, como le gustaba decir a Rousseau. Ya no existe un lugar afuera de la exposición pública a los ojos y oídos de los otros, algo que también se puede percibir en *American Beauty*.

Esta denunciada deserotización de la vida y de la relación con el otro sucede cuando Lester (del que hablaremos a continuación) y Carolyn parece que hayan recobrado por un momento la ilusión y el encanto de aquellos años de universidad. Cuando ella fingía ataques de epilepsia en las fiestas si se aburría o cuando correteaba desnuda por el tejado de su primer apartamento ante la mirada atónita de los helicópteros de tráfico. Pero ese momento tan especial, teniendo en cuenta el estancamiento de su relación, se frustra cuando ella no consigue desconectar de la atenta mirada del resto; incluso estando los dos solos, acaba por alertar a Lester de que está a punto de manchar el sofá de cerveza; a partir de ahí se raya el disco, él se aparta y le echa en cara que no es más que un sofá, que es su vida juntos la que peligra, y ella se preocupa por un objeto valioso por su coste de 4.000 dólares. "¿Cuándo te volviste tan triste?". Curiosa pregunta y percepción dirigida a Carolyn, una persona que podría considerarse el arquetipo del pensamiento positivo, ¿no debería ser al revés? El pensamiento positivo poco tiene que ver con el *positive vibration* de Bob Marley; el objetivo no es la liberación, sino la perpetuación del sometimiento con tu aprobación si es posible.

LESTER, CÉLULA DE LIBERACIÓN DE LA INSTITUCIÓN TOTAL

> Brad, durante catorce años he sido una puta del negocio publicitario, ya solo podría salvarme poniendo una bomba.
>
> Lester Burnham

Stalin (1945) podría considerarse un avanzado a su época en lo que respecta a la gestión empresarial de los recursos humanos. Al igual que él, los nuevos gurús ponen especial atención en concebir al *capital humano como lo más preciado*. De igual forma, a los dos les importa más bien poco el efecto beneficioso que tienen esas grandes palabras cuando se materializan en las personas que son receptoras del mensaje. Stalin defendía que para sacar a la Unión Soviética adelante era preciso "valorar ante todo a los hombres y apreciar a cada trabajador que pueda ser útil a nuestra obra común". Estas palabras podrían ser puestas en boca de cualquier orador motivacional o escucharse en un seminario de *coaching* y obtendrían como respuesta un sonado aplauso del auditorio. ¿En qué coinciden Stalin y los gestores de la servidumbre postmoderna? Ambos sostienen que se apoyan en el bien común y elevan al altar a las personas con la intención de lograr fines útiles, por el contrario, muy distintos de los que dicen ser portadores. Ni Stalin buscaba el comunismo ni el *new management* busca repartir felicidad. No por nada los totalitarismos siempre han utilizado como ariete la sacralización del trabajo y la indiscutible realización que las personas deben encontrar en él. Quieren borrar a Marx de toda mente. La empresa debe ser la que ilusione el futuro de la humanidad, dejando atrás los imaginarios revolucionarios que anunciaban otro porvenir; hoy es el pensamiento positivo el que habla de "emancipar" a la población de sus miserias.

En el siglo XXI la empresa se ha convertido finalmente en una institución total y totalizante, absorbente y generadora de la única comunidad posible.

Nos adentramos en la novela de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, cuando alcanzamos la felicidad a través de la destrucción de todo lo que puede propiciar encontrar algo de felicidad. Es la militancia política en la institución total de la empresa, trabajar se convierte cada vez más en hacer política, en vivir como un militante. La acción que destaca Hannah Arendt se posiciona hoy como la propia actividad que ejerce el *homo faber* subsumido al *animal laborans*.

El trabajo como gestión de la imagen, de los actos, de las capacidades y las palabras que se mueven, entre otros medios, gracias a esa cadena de montaje ininterrumpida que constituye el teléfono móvil (Berardi, 2010). El trabajo se convierte no ya en el lugar que por esencia genera antagonismos, sino que, al contrario, se construye como el ambiente donde las diferencias desaparecen y no se discuten las condiciones porque somos felices en lo que hacemos. Pero esta es una felicidad "sin alma" y artificial, como decía John, *el salvaje,* de Huxley, una felicidad que nada entre la angustia de las coyunturas y la inmersión emocional y sensitiva en el trabajo. En el fordismo se individualizaba al extremo la función laboral, pero los obreros entendían que su situación era colectiva; en el postfordismo sucede lo contrario, la función laboral es cooperativa, pero todo se proyecta desde el más puro individualismo. Lo único que te puedes plantear en la empresa a falta de cualquier seguridad es cómo conseguir mejorar tu empleabilidad, es decir, actualizar esa "noción que designa la capacidad de la que deben estar dotadas las personas para que se cuente con ellas en los proyectos" (Boltansky y Chiapello, 2002: 144).

"¿En qué puedes resultarle tú útil a la empresa?, ¿cómo contribuyes?, ¿para qué sirves?, ¿qué valor aportas?", le pregunta Brad a su subordinado Lester cuando le encomienda a escribir una carta de motivación para entregársela en unos días. Es la misma pregunta que nos hace a todos el

capitalismo cognitivo, la llamada sociedad del conocimiento, a la hora de permitirnos la posibilidad de participar en su proyecto de empresa, donde el trabajo pasa de ser un yugo a un lujo. Antes los patronos se preguntaban para qué les podía servir la fuerza de trabajo, ahora te lo preguntan directamente a ti, trasladándote el riesgo. "Servir" proviene del latín *servus* (esclavo), del verbo *servire*; en el momento en que lo principal es preguntarse para qué sirve uno, asumimos que nos encontramos en un régimen de servidumbre, aunque esta se presente en calidad de liberación, o precisamente por ello. Para servir es necesario ser proactivos, creativos, emprendedores, en distinto grado, se impone un relato cultural hegemónico que desborda al ámbito laboral y crea un discurso funcional a la extracción de plusvalor y a la posterior capacidad de monetizar la fuerza de trabajo social invertida. La vida humana se pone a trabajar en toda su totalidad, ya nada queda fuera de la explotación cuando las relaciones sociales y la cultura en su conjunto son colonizadas por la institución empresa. ¿Quién decide para qué tienes que servir? ¿Dónde queda la autonomía cuando nunca se discute el qué o, como mucho, solo el cómo hacerlo?

Cuando los espartanos se pasaron a considerar como los semejantes (*hómoioi*), también establecieron sus relaciones partiendo de la ley (*nómos*). La autonomía es precisamente la institucionalización de la ley como elemento decidido por una colectividad de iguales; representa la posibilidad de promover el pensamiento divergente, el pensamiento de lo diferente. A esta modalidad en la institucionalización de las relaciones de poder se la entiende como la comunidad de "aquellos que tenemos por ley proporcionarnos nuestras propias leyes" (Castoriadis, 2005: 99). La democracia es por definición el gobierno de los que no tienen título para gobernar (Rancière, 2006), donde la restricción de la decisión y las competencias a una minoría (Castoriadis, 2005: 68) representa su antítesis. En la empresa ningún

trabajador tiene poder democrático y bucea en la mayor de las heteronomías —decisiones tomadas por otros—, incapaz de proporcionarse sus propias leyes. Lester Burnham se da cuenta de todo este entramado y decide dejar de comulgar con el credo de la sonrisa de plástico y recuperar parte de su autonomía vital, porque en cierto modo "ya está muerto".

Masturbarse en casa o en el trabajo es lo único que le hace recordar los aspectos agradables de la vida; una vez que termina todo va a peor. Ricky Fitts, el nuevo vecino de enfrente, es quien le ofrece a Lester una nueva orientación a su frustrada y apagada vida; en él encuentra, según sus propias palabras, "a un héroe personal", pero uno que poco tiene que ver con el rey del inmueble. Observamos un cambio generacional en las propias aspiraciones de los personajes; cuando Lester recuerda con gratitud hacer hamburguesas todo el verano para comprarse un "ocho pistas", Ricky le responde diciéndole "qué asco", mientras tiene a su alrededor un enorme equipo audiovisual: "menos trabajo, más salario" era la consigna del obrerismo italiano en los años setenta; aquí la vemos plasmada en cierta manera, aunque corriendo ciertos riesgos y sacrificios. Ricky trafica con marihuana. Lester conoce a Ricky mientras se bebe un *whisky* apoyado en la barra del bar durante un evento inmobiliario en el que acompaña sin mucho entusiasmo a su esposa Carolyn. Ricky, que trabaja en ese momento de camarero, le reconoce y acto seguido le pregunta si fuma porros.

Es a través de la marihuana cuando Lester se retrotrae a su tiempo de juventud y recuerda lo que suponía, desde su punto de vista, sentirse vivo. Pero es al observar una actitud en su vecino, que lo deja sorprendido, cuando Lester asume el cambio que debe dar en su vida. Mientras fuman en la parte trasera del edificio, el jefe de Ricky aparece abriendo la puerta y le recrimina que no esté trabajando, no le paga para que pierda el tiempo, a lo que Ricky responde que "muy bien, no me pague, déjeme en paz". Esa forma de

rechazar el trabajo provoca un clic en el cerebro de Lester, que abrirá la caja de Pandora a toda una expresión de liberación del deseo contra la explotación de la institución total. La ilusión por vivir y sentirse vivo, las ganas por comenzar cosas nuevas aparecen en él cuando decide dejar el trabajo después de coaccionar a la empresa y percibir un año de sueldo más beneficios. La música vuelve a sonar, desobedece en casa y empieza a salir a correr y levantar pesas —en gran parte motivado por una obsesiva fijación en una amiga de su hija—, tratando de que el trabajo que no le realiza como persona le ocupe el menor tiempo posible. Elige trabajar en algo donde tenga la menor responsabilidad posible y, según su criterio y aludiendo a un *revival* de su juventud, encuentra empleo haciendo hamburguesas. Para Lester en su particular situación, lo que para Ricky es horrible —y de hecho lo es—, el Burguer representa un episodio agradable en su vida. Dejar el trabajo de la forma en la que lo hizo, con la templanza y firmeza con la que llevó a cabo su aguda, directa y mordaz estrategia para, al mismo tiempo, insultar a sus jefes, reírse de ellos y liberarse del miedo. Arranca el tiempo a la empresa para liberarlo, un tiempo desplegado como rechazo y convertido en riqueza. "En *cada* célula de liberación del poder de mando está la constitución del gran individuo proletario" (Negri, 2006: 38). Lester se convierte en una de estas células de autovalorización irreductibles, porque solo en el rechazo al trabajo, solo en la negatividad con respecto al capital y en su subversión en la producción/reproducción puede descubrirse la positividad.

La innovación humana se ha basado en parte en esa pulsión constituyente entre el rechazo a la dominación y el progreso. Así sucede en los siglos X y XI cuando los campesinos inventan el arnés de espalda al cuello del cabestro, multiplicando la fuerza de tracción animal y aliviando el esfuerzo humano (Jaccard, 1971: 165). Los pobladores en el siglo XI y XII de las que más tarde vendrían a ser las florecientes Gante o Brujas eran hijos de siervos,

ávidos de aventura y de rechazo al feudalismo (Seé, 1994: 44). Los tumultos de Roma, las huelgas en fábricas, los sabotajes en la cadena de montaje, la desobediencia civil son todo muestras distintas de lo mismo, diferentes atributos de una misma sustancia. Es así a lo largo de toda una perspectiva histórica: lo encontramos en Maquiavelo, Marx, Kropotkin o Lenin, todos ellos conscientes de la potencia colectiva y de su cardinal importancia. Lenin murió sabiendo que en la cultura de las masas se escondían los genios; Kropotkin (1977: 105) afirmaba que "el hombre no produce realmente sino cuando trabaja con total libertad, cuando sus ocupaciones son en cierto modo colectivas". Maquiavelo (2008: 178) era consciente de que la libertad debe pertenecer al que menos intereses tiene en pervertirla, por eso, "un pueblo es más prudente, es más estable y tiene mejor juicio que un príncipe". Es necesario desterrar el chantaje del pensamiento positivo de la felicidad como recurso a explotar, porque el problema no es iniciar cosas nuevas, ilusionarse en la vida, el problema es la construcción ideológica y cultural que implica la gestión neoliberal de la servidumbre. Lester nos demuestra que la reivindicación de la singularidad nunca es un problema y coincide con Gramsci (210: 353) en que "la lucha contra el individualismo lo es contra un individualismo con un determinado contenido social: precisamente contra el individualismo económico". Solo en el despliegue de esa capacidad democrática de expresión en la potencia individual y colectiva puede encontrarse el entusiasmo del grito multitudinario "¡Sí se puede!".

BIBLIOGRAFÍA

ARENDT, H. (2011): *La condición humana*, Paidós, Barcelona.

BERARDI, F. (2007): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta y limón ediciones, Buenos Aires.

— (2009): *Precarious rhapsody*, Minor compositions, Londres.

— (2010): *The Soul at work*, Semiotext.

Boltansky, L. y Chiapello, È. (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid.
Castoriadis, C. (2005): *Escritos políticos. Antología*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
Ehrenreich, B. (2011): *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*, Turner, Madrid.
Gramsci, A. (2010): *Antología. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*, Siglo XXI, México.
Huxley, A. (2008): *Un mundo feliz*, Debolsillo.
Illouz, Eva (2007): *Intimidades congeladas, las emociones en el capitalismo*, Katz editores, España.
Jaccard, P. (1971): *Historia social del trabajo. De la antigüedad hasta nuestros días*, Plaza & Janés, Barcelona.
Kropotkin, P. (1977): *La conquista del pan*, Júcar, Madrid.
Mandeville, B. (1982): *La fábula de las abejas o los vicios privados hacen la prosperidad pública*, Fondo de Cultura Económica, México.
Maquiavelo, N. (2008): *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Alianza, Madrid.
Marx, K. (2005): *Manuscritos de economía y filosofía 1844*, Alianza, Madrid.
Marzano, M. (2011): *Programados para triunfar. Nuevo capitalismo, gestión empresarial y vida privada*, Tusquets, Barcelona.
Negri, A. (2006): *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión*, Akal, Madrid.
Rancière, J. (2006): *Política, policía, democracia*, Lom editores, Santiago de Chile.
Sée, H. (1994): *Orígenes del capitalismo moderno*, Fondo de Cultura Económica, México.
Stalin, I. (1945): *L'Homme, le capital le plus précieux*, Éditions Liberté.
VV AA (2011): "The size and burden of mental disorders and other disorder of the brain in Europe", ***European*** *Neuropsychopharmacology*, nº21, pp. 655-679.

CAPÍTULO 13

'MAD MEN'. ¿QUÉ ES EL FEMINISMO?

SARA PORRAS

MAD MEN. ESTO ES UN NEGOCIO DE SÁDICOS Y MASOQUISTAS. Y TÚ YA SABES DE QUÉ BANDO ESTÁS[1]

Don Draper, exclusivo representante del *american way of life*, se nos presenta como el protagonista de esta serie sobre el nacimiento y crecimiento de la publicidad. Es el Nueva York floreciente, el de las grandes compañías y, junto a ellas, la boyante industria de la publicidad. *Mad Men* habla de muchas cosas, o más bien habla de cómo esas cosas se van conectando en un escenario de cambio. Es la era del consumo y para ello hay que reestructurar los engranajes sociales. La América de Nixon y de los derechos civiles, pero, sin duda, esta serie es sobre ellas.

Y será con ellas con las que reflexionaremos sobre cómo diferentes mujeres ponen en funcionamiento estrategias de supervivencia dentro de un mundo hecho a medida para las necesidades y deseos de los hombres. Quizás descubramos ciertos hilos que van conectando estrategias, quizás algunas de ellas se reinventen o se reelaboren, pero sin duda generan cambios en los mecanismos sociales, políticos y económicos.

BETTY DRAPER: ¿QUÉ HACER CUANDO EL PROBLEMA ERES TÚ?

Plano general, ella está en el centro de la escena. Media melena rubia

recogida hacia atrás con una cinta blanca, vestido blanco con lunares azules que le cubre las rodillas, pero le entalla la cintura, en armoniosa combinación con un delantal impoluto. Está ultimando los detalles de una gran mesa: las copas en línea, los cubiertos en simétrica disposición, las sillas… Una silla cojea levemente. Un ligero desnivel en una de sus patas que rompe la armonía. Un vaivén incómodo para el invitado, que ya no podrá disfrutar de la cena. No es solo la silla, esa silla representa el fracaso, ya no será una velada perfecta, no puede haber una velada perfecta si todos los elementos que la componen no guardan una relación perfecta[2].

En la habitación contigua sus hijos ven la televisión. Una mujer negra limpia y recoge la cocina, prepara todo lo necesario para servir la cena.

Betty sostiene la silla con las dos manos y sin cambiar el gesto comienza a golpearla contra el suelo. No hay aspavientos, ni sonrojos, no hay gritos. Ante la perplejidad de sus hijos, que apartan la mirada de la televisión para observar la escena, continúa recogiendo los pedazos de silla, barriendo y eliminando cualquier rastro del incidente. Se coloca el pelo, se sacude el delantal y se ajusta el vestido. La silla es repuesta por otra.

Ahora sí está todo listo.

Betty Draper o la perfecta ama de casa. Joven, guapa, rubia, madre de una niña y un niño y esposa de un marido triunfador, Don Draper. Una familia de anuncio para una serie sobre publicidad.

La escena que describíamos es una foto fija del personaje de Betty. Es la historia de miles de mujeres norteamericanas que veían sus sueños en grandes vallas publicitarias como recordatorios del *hasta dónde* incluso en sus ensoñaciones más intimas. Historias de éxito plagadas de aspiradores y cocinas eléctricas, porque ¿cómo no ser feliz con una casa grande, bonita y limpia, unos hijos adorables y un marido que triunfa en los negocios?

Tiene 28 años y una historia de éxito del estilo de las revistas femeninas de

la época y, sin embargo, tiene días en los que las manos no le responden y un sentimiento que no puede identificar le obliga a romper y lanzar objetos a su alrededor. Tiene otros días en los que un terrible dolor de cabeza le impide levantarse de la cama y devora los cigarrillos uno a uno mirando al techo, pasándose el pelo por detrás de las orejas de manera compulsiva, recorriendo cansada la casa. Pero esos son los días en soledad, los días en los que los niños están fuera y su marido llegará tarde, los días en que una discreta, aunque cómplice criada, le aconsejará ser paciente con los deseos de su marido, pues la mística de la feminidad es tan potente que su lenguaje trasciende fronteras.

Ella es Betty, tan perfecta que no alcanza a entender qué le pasa. El exacto producto del modelo desarrollista basado en el consumo: un ama de casa aburrida y frustrada que busca de manera compulsiva a través del consumo saciar sus inquietudes.

No es capaz de entender qué le pasa porque no ha aprendido a saber qué le pasa. Betty es el producto de un sistema de imposición social de relato único. No existe otra historia de éxito diferente a la que ella vive, no cabe la simple posibilidad de no ser feliz. Es esa ausencia de posibilidad la que hace que funcione a la perfección el sistema de dominación en el cual se ve inmersa: al no poder *no ser feliz,* la razón explicativa entra en el círculo del consumo como modo de satisfacción y, así, en proyección infinita, pues el sentimiento de infelicidad aumenta.

El modelo ama de casa/consumidora continúa siendo uno de los *targets* más importantes de todas las agencias publicitarias, pues no hay nada más rentable que explotar la infelicidad. Y si en los años sesenta el éxito era ser ama de casa, el reverso era ser la mujer “moderna neurótica”. Aquella que lleva una vida desordenada pues desatiende su hogar, desatiende su trabajo y difícilmente podrá sacar tiempo para encontrar un buen marido. Y aquí el

doble juego: víctima de la publicidad y casada con ella. Betty es en sí misma un anuncio, pero como en toda ficción publicitaria no hay relato para el fracaso.

El producto de la aplicación de un modelo de división sexual del trabajo tan rígido en un momento en el que el desarrollo económico, político y social de las mujeres había sufrido modificaciones sustanciales supuso la generación de miles de mujeres insatisfechas que no entendían cómo habiendo alcanzado las mayores cotas de éxito a las que socialmente podían aspirar tenían sentimientos tan negativos.

Es una descripción excepcional de lo que Betty Friedan llamó *La mística de la feminidad*, que consistía en el dominio hegemónico de un relato sobre la feminidad asociado al rol de ama de casa que rompió con la línea de avance de derechos que existía en las mujeres al condenarlas a un rol pasivo que las definía como objetos en relación con los otros. Esa incapacidad de entenderse como sujeto con necesidades propias es lo que crea esa sensación constante de infelicidad y frustración en las mujeres.

Pero en toda dialéctica la rueda gira cuando el sujeto toma conciencia. Betty comienza a ir al psicólogo, escenas oscuras en las que este se limita a escuchar sus soliloquios. Y como aquella que no se puede permitir sentir lo que está sintiendo, Betty mezcla sus preocupaciones con anécdotas sobre sus vecinas o datos insustanciales sobre el estado de la casa. Y regresa al hogar y prepara la cena y acuesta a los niños y espera al marido. El mayor problema de no reclamarse sujeto es que hasta que el resto no sea consciente de esa nueva situación la dinámica insistirá en seguir manteniéndote en tu lugar tradicional. Por eso Don conversa con el psicólogo todas las noches, porque en última instancia será él el que determine el grado de insatisfacción de su mujer.

PEGGY OLSON: DE RENUNCIAS Y CONQUISTAS

Nació y creció en Brooklyn. Con vestidos estampados y holgados, un tanto *demodé* para la época, zapatos con muy poco tacón y un pelo recogido en una coleta con flequillo que le da un toque de adolescente de escuela secundaria, Peggy aterriza en la agencia de publicidad. Un mundo que nada tiene que ver con lo que ella ha conocido. Está en Nueva York, en la Avenida Madison, y aquí las mujeres son guapas y sofisticadas y visten vestidos ajustados y llevan los labios pintados y los hombres llevan traje y un aire de displicente seguridad que parece estar pactada tanto por aquellos que la ostentan como por aquellas que la admiran y no cuestionan.

Peggy es un personaje de renuncias, es la historia de todas aquellas que saben lo que significa sentir el peso de estar en un sitio que se esfuerza en recordarte que tu hueco en él no está garantizado. Que entienden la diferencia porque su relato se escribe desde el conocimiento del estar fuera.

Otra vuelta de tuerca en el complejo entramado de relaciones de dominación patriarcales, el mito de la belleza desde la cara B. Nos recuerda Naomi Wolf que el mito de la belleza constituye un imperativo social que condena a todas las mujeres al *deber de ser bellas*. Establece, además, una definición de *cómo ser bella*, argumentando la existencia de unos parámetros objetivos y universales que encarnan a esa *mujer hermosa* y que funcionan como mecanismo de dominación, fragmentando y cosificando los cuerpos femeninos. Y sin embargo hay mujeres como Peggy que, lejos de construirse socialmente bajo esas referencias, adoptan una estrategia radicalmente opuesta, consistente en la sublimación de los atributos de su feminidad que se ponen en relación con la imagen de belleza ideal, dominante en cada momento. El mito de la belleza, en este sentido, se construye desde la afirmación de las mujeres como objeto de deseo masculino.

Pero ¿qué pasa cuando la mujer no se construye como objeto de deseo?

¿Qué pasa si, de una manera consciente o inconsciente, la mujer no consiente en adecuarse a los parámetros de lo bello? El mito de la belleza es sin duda un relato de éxito muy arraigado en la construcción patriarcal occidental. Sus implicaciones no se localizan en un único comportamiento, sino que se infiltran en la construcción misma sobre lo que significa ser mujer. Esto hace que, de manera constante, se juzgue a los cuerpos femeninos desde el binario *guapa/fea*; pertenecer al primer grupo siempre te asegura niveles de aceptación apriorísticos, por lo que siempre habrá menor o mayor grado de deseo de pertenencia al primero, en tanto garante de aceptación social. Pero cuando esa relación se rompe, o se rompe al menos en sus manifestaciones más evidentes —cuando Peggy renuncia a llevar el peinado de moda, a subirse el bajo de los vestidos o cuando incluso comienza a probar con la prenda masculina por antonomasia: los pantalones—, está rompiendo sin duda la imagen ideal de deseo de los hombres. Su cuerpo, su mensaje.

Fátima Mernissi apunta a describir este fenómeno de manera muy acertada, pues, como ya pasara con la Sherezade de *Las mil y una noches*, en Occidente o se es guapa o se es inteligente.

Peggy es la primera creativa de la empresa. Desde la tensión que se ejerce entre el *dentro* y el *afuera* y en una dialéctica por momentos más latente y por momentos más evidente entre el *ellos* y la *otra*, ha entrado en su mundo. Su mundo, sus bromas, sus copas a media tarde y sus presentaciones de anuncios.

Pero la entrada en ese selecto club para las mujeres no será gratis. Peggy es un personaje de renuncias. Es la primera creativa en la empresa y es también aquella que tuvo que elegir entre dar en adopción al hijo que tuvo, fruto de una relación de una sola noche con Pete Campbell[3], o ser la primera creativa de la empresa.

La maternidad como paradigma de la feminidad. En ese acto Peggy no

renuncia únicamente a su hijo, con lo que eso puede suponer en términos de coste emocional, a lo que realmente está renunciando es al sentido mismo de la feminidad.

Pero lejos de caer en clichés que hubieran sido demasiado fáciles, romper con esas construcciones sociales del *deber ser* de las mujeres no le hacen, por contraposición, acoger un estar en el mundo masculino. Porque nunca fue cierto que la realidad sea binaria, se puede ser mujer y se puede serlo de muchas formas.

—Los derechos civiles no se resuelven con una campaña de relaciones públicas, es una desigualdad a la vista de todos.

—Lo sé. Pero... Te diré que… Muchas de las limitaciones de los negros yo también las tengo. Y a nadie le importa.

—¿De qué estás hablando?

—Muchas reuniones se celebran jugando al golf o al tenis en clubes en los que no me permiten ser miembro, ni siquiera entrar, solo podría cenar en el club de la universidad si llegara dentro de un pastel…[4]

JOAN HOLLOWAY: ¡MUY BIEN, CHICAS, EL RECREO HA TERMINADO! GUARDAD VUESTROS PINTALABIOS EN EL BOLSO Y VOLVED A VUESTRAS MESAS[5]

Mesas continuadas de secretarias sonrientes y guapas taquigrafiando documentos en sus máquinas de escribir mientras algunos hombres vestidos de traje pasean entre las mesas lanzando comentarios de carácter sexual. Miles de teléfonos sonando en una reducida centralita repleta de mujeres que contestan mecánicamente. Documentos, balances, agendas, citas con los clientes… Es el reino de Joan.

Guapa, alta, imponentemente voluptuosa, pelirroja y de sonrisa fácil. Joan ha conseguido hacerse un hueco en la empresa. Una empresa en la que las mujeres solo aspiran a ser secretarias mientras esperan conocer al hombre que se convierta en su marido. Lo interesante del personaje de Joan es cómo logra desde una aparente acomodación al papel que le asigna la división sexual del trabajo subvertir las claves de dominación, alterar ciertos resortes en esas relaciones, convirtiéndose así en un personaje realmente indispensable en el organigrama de la empresa.

Joan es la sexualidad. Y, lejos de huir de ello, su personaje establece un juego constante con esta idea. La idea de la mala mujer, aunque no siempre, pues sabe los riesgos que ello entraña. Sabe que una mujer puede jugar con eso mientras sea joven, pero arriesgarse a seguir en ese rol demasiado tiempo le acabaría condenando a una vida de soledad. Si como dijo Carole Pateman el contrato social es un contrato sexual que divide a las mujeres en básicamente dos grupos, las esposas o las prostitutas, Joan será de las que se case.

Si la sexualidad es el arma que use en su relación con los hombres, el personaje de Joan es interesante también por el despliegue de la estrategia relacional con las mujeres de su entorno. Lejos de establecer una relación de competencia, se ve la construcción de empatía y la comprensión de pertenencia a las *otras* en relación con *ellos*. En este sentido, Joan establece, o intenta establecer, toda una red de confianza y apoyo también con las mujeres, reconociendo en este acto la existencia de un *nosotras* colectivo.

La supervivencia y el éxito de este personaje se dan constantemente en ese doble juego de interpretación en el que establece unos parámetros de comportamiento de doble esfera: una esfera pública con un lenguaje, unas normas y unos sujetos varones y una esfera privada con otro lenguaje, otras normas y otros sujetos mujeres. El mundo es binario y una cosa existe frente a

la otra.

En su relación con los hombres Joan se presenta como el complemento perfecto. Empática, pendiente de todos los detalles, metódica, paciente, dulce y cariñosa. No subvierte el espacio desde la subversión de la idea de feminidad, sino desde la ruptura con la idea de que la construcción de feminidad no tiene cabida en la esfera pública. No es la mujer moderna neurótica y, sin duda, es una mujer en un mundo de hombres.

Su conflicto aparecerá en el momento en el que da el siguiente paso en su plan de vida, porque Joan es de las que se casan, aparece un joven médico dispuesto a completar su anuncio particular. La realidad es tozuda y puede que Joan no lo tuviera tan bien pensado o puede que justamente la vida para aquellas mujeres que pretenden salirse de la linealidad del relato único tenga más aristas que finales felices. Su vida conyugal comienza como una sutil imagen de violación de su nuevo marido en su centro de trabajo. Violación que, como tantas otras y como nos cuenta Despentes, no será enunciada como tal. Por un lado el hecho en sí, clara manifestación del sistema de dominación, un cruel *you´re crossing the line*. La violación como expresión máxima de violencia contra las mujeres y, en este caso concreto, lo simbólico del entorno. El hecho de que tenga lugar en su espacio de trabajo es un plus en la demostración de poder, pues supone arrancarle también ese espacio. En ese acto, Joan es atacada en el concepto más íntimo de la feminidad, pero lo es también en su intento de ruptura, en su "estar" en lo público.

El discurso es claro, ni siquiera para ella, que parece conocer todas las reglas, será posible la elección. Un sistema de dominación cuyo poder más efectivo no reside, como diría Zizek, en decirnos qué desear, sino en decirnos cómo desearlo. Y eso, obviamente, implica la existencia de mecanismos de castigo y disciplinamiento contra las mujeres que pretendan romper las relaciones de dominación y poder.

Como el mito de Blancanieves, la manzana roja resultó no ser tan apetitosa y la feliz promesa de vivir como esposa de un joven y apuesto médico no terminó por convertirse en la portada de ninguna revista femenina de la época.

Porque la sociedad basada en el pleno empleo y en el consumo funciona sobre la estricta división sexual del trabajo y las rupturas en esa relación provocan fallas del sistema. La articulación de toda una serie de mecanismos de control recurrentes sobre la forma de estar en el mundo de las mujeres hace que cada subversión tenga que estar constantemente inventando nuevas líneas de relación en las que han de gestionarse nuevos conflictos. La debilidad en las redes de apoyo de las mujeres, frente a los fuertes lazos de fraternidad entre los varones, convierte estos relatos en relatos individuales, fragmentando la realidad de las mujeres y potenciando la sensación de aislamiento. Esto dificulta la capacidad de construir un *nosotras* alternativo, condenando una y otra vez a cada mujer que subvierte las estructuras en “sujeto único” y, por lo tanto, teniendo que desplegar sus propias estrategias cada vez como si fueran nuevas.

La soledad frente a todos y frente a todo. Nadie mejor que ella entendió lo que debió de pensar Marilyn el 5 de agosto de 1962.

Habrá un día que pierdas a alguien al que quieras y te darás cuenta de lo que eso duele[6].

MEGAN DRAPER: ‘ZOU BISOU, BISOU’[7]

Joven, guapa, morena, canadiense y francoparlante, Megan es la ruptura por lo que supone de elemento discordante en el esquema básico de mujer/ama de casa *versus* mujer moderna/neurótica. En primer lugar el hecho de que no sea norteamericana la sitúa como elemento externo en el esquema que la serie ha ido manteniendo, acentuando la idea con un toque francés que

sugiere desde el comienzo ciertas referencias al imaginario de mujer europea liberada. Y de hecho es lo que representa Megan. Resuelta, segura, un personaje que no pertenece al frenético mundo de la publicidad norteamericana, al materialismo exacerbado ni a la idea de bienestar como crecimiento constante. Más preocupada de lo inmaterial, del arte —recordemos que su vocación es ser actriz—, y en desarrollar sus inquietudes personales sin llegar a entender las incompatibilidades con el rol de esposa.

Más joven que las anteriores, Megan es *lo que está por venir.* Representa a la mujer nueva. Cambia los vestidos entallados con escote y por debajo de la rodilla por el corte francés y la minifalda, las cenas de etiqueta en restaurantes elegantes por fiestas privadas con improvisación musical incluida. Los personajes anteriores se movían dentro de un espacio muy limitado por definiciones externas sobre cómo debe estar una mujer en el mundo y es de la contraposición entre su búsqueda personal o, como en el caso de Betty, la ausencia de ella, y las posibilidades que esos discursos sobre "cómo ser mujer" les ofrecen a partir de donde *ellas* van a desarrollar sus estrategias de supervivencia.

Lo interesante es el juego que provoca al cambiar el esquema de relación. Según lo anterior, generaba conflicto en el sujeto que busca encajar y adaptarse a determinadas normas de comportamiento, en tanto en cuanto esas normas entraban en colisión con algunos aspectos de su personalidad. Pero, en este caso, vemos los conflictos desde el prisma contrario, un sujeto con un modelo de comportamiento determinado que genera contradicciones en el esquema social en el que se inserta. Megan es la ruptura porque su subjetividad confronta con un sistema de dominación que no termina de definir cómo relacionarse con ella. No se trata de plantear, en este sentido, que Megan sea el paradigma de mujer liberada; de lo que se trata es de plantear que, dado que el poder se ejerce en relación, la alteración en la

construcción de los sujetos que constituyen dicha relación provoca cambios en los flujos del ejercicio de ese poder dando lugar a transformaciones en las formas de dicho ejercicio.

La clave de este personaje radica en que sus estrategias responden a los deseos de su subjetividad y no son reacciones a las condiciones de posibilidad que el sistema social le va definiendo. Así, Megan se convierte en esposa de Don Draper, pero no renuncia a su desarrollo profesional. Establece una relación con los hijos de Don sin pretender desempeñar ningún papel que tenga que ver con el discurso de la época sobre la maternidad.

En el trabajo, Megan se enfrenta como *esposa del jefe,* pero rechaza de entrada su articulación dentro de este esquema. Pronto demuestra iniciativa personal y comienza a destacar y, siguiente giro, *no es feliz*. Es el cambio esencial en el discurso frente al resto, es esta diferencia la que la sitúa como *lo que está por venir*. Se construye como *sujeto para sí* en el que reivindica su construcción de deseos desde el *yo* y no desde *la alteridad*.

Ruptura en el espacio público y ruptura en el privado. Megan no será una madre para los hijos de Don. Establece una relación de cuidado y afecto con ellos desde una cómoda posición de *invitada en la escena familiar*. Es interesante la relación que establece con la hija preadolescente, pues esta ve en ella un modelo en el que referenciarse frente a la mala relación con su madre[8].

En el plano sexual Megan se presenta también como una mujer consciente de su capacidad para generar deseo en los hombres, pero sobre todo es una mujer que desea y que provoca. Una mujer que no duda en romper los dictados del *manual de buena esposa* y decide montar un número musical como regalo en la fiesta sorpresa de su marido. Porque ella lo tiene claro, puede que a los hombres no les gusten las sorpresas, pero "después de una fiesta organizada por mí todos bailarán, se reirán y se irán a casa y tendrán

sexo”[9].

NOTAS

1. Capítulo noveno, cuarta temporada, “Beautifull Girls”. La secretaria de Don Draper a Peggy Olson.
2. Capítulo octavo, segunda temporada, “A Night to Remember”.
3. Uno de los ejecutivos creativos de la empresa.
4. Capítulo noveno, cuarta temporada, “The Beautifull Girls”. Diálogo que mantiene Peggy con un amigo en un bar.
5. Capítulo sexto, primera temporada, “Babylon”.
6. Capítulo noveno, segunda temporada, “Six Months Leave”.
7. Título de la canción que interpreta en la fiesta sorpresa que organiza a su marido en el primer capítulo de la quinta temporada, “A Little Kiss”.
8. Su madre es Betty Draper.
9. Capítulo primero, quinta temporada, “A Little Kiss”.

BIBLIOGRAFÍA

DESPENTES, Virginie (2009): *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona.

FRIEDAN, Betty (2009): *La mística de la feminidad*, Colección Feminismo, Cátedra, Madrid.

MERNISSI, Fátima (2006): *El harén en Occidente*, Espasa, Madrid.

PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*, Anthropos Editorial, Barcelona.

WOLF, Naomi (1991): *El mito de la belleza*, Salamandra, Barcelona.

ZIZEK, Slavoj (2010): *El sublime objeto de la ideología,* Siglo XXI, Buenos Aires.

CAPÍTULO 14

'JUNO' Y '4 MESES, 3 SEMANAS Y 2 DÍAS'. ¿QUÉ SON LOS DERECHOS REPRODUCTIVOS?

CRISTINA CASTILLO

EL CUERPO COMO TERRITORIO EN DISPUTA. CONTRASTES Y PARADOJAS SOBRE LA REPRODUCCIÓN EN 'JUNO' Y '4 MESES, 3 SEMANAS Y 2 DÍAS'

Las mujeres, desde el inicio de los tiempos, son las encargadas de crear vida, de reproducir a la especie humana, que después se convertirá en fuerza de trabajo. Ya lo decía Lea Melandri en su libro *La infamia originaria*, el valor universal del cuerpo de las mujeres como madres, el poder de la reproducción son encubiertos y se ponen al servicio del sistema de dominación patriarcal: si las clases dominantes controlan el poder reproductivo y los cuerpos de las mujeres, controlarán a toda la humanidad, potencial creadora de fuerza de trabajo.

Y, así, lo que es en realidad un poder, se torna una debilidad precisamente para las mujeres. Los cuerpos femeninos se conforman como cavidades ambivalentes, capaces de dar una vida que a veces no se puede sostener ni mantener, capaces de quitar oportunidades. Esto es lo que ocurre en *Juno* y *4*

meses, 3 semanas y 2 días. Cuerpos generadores de vidas que no solo no merecen la pena ser vividas, sino que además se vuelven peligrosas armas arrojadizas contra sus únicas dueñas. Armas que impactan en sus vidas como una bomba a punto de estallar, descolocan y colocan a su antojo, mueven y revuelven hacia un punto de no retorno. Cambiándolas para siempre.

Ambas películas salieron a la luz en 2007 y tuvieron cierto impacto mediático. Pero transcurren en contextos muy diferentes. Una, la estadounidense, versa sobre un embarazo no deseado de una adolescente en la actualidad. La otra versa sobre un embarazo no deseado de una chica de 22 años en la Rumanía de 1987. Ambas películas fueron premiadas con galardones como el Óscar al mejor guión, en el caso de *Juno*, o la Palma de Oro a la mejor película del Festival de Cannes, en el caso de *4 meses, 3 semanas y 2 días*. Además, no dejaron indiferente al público.

Se han escogido ambas películas porque, en contraste, exponen muy bien cómo se muestra el derecho a decidir y cuál es el significado de la reproducción representado en el mundo audiovisual. Se trata en ambos casos de un cine moderno clasificado en los circuitos de cine alternativo e independiente que trata un tema tan complejo como delicado: el derecho a decidir sobre la reproducción de las mujeres. Derecho básico y humano cuestionado en diferentes épocas, idearios y sistemas políticos. Y actualmente dentro de la agenda del debate político en nuestro país. Por ello es importante reclamar la autonomía y libertad de decisión para las mujeres. El control soberano sobre sus cuerpos. Ardua lucha si se tiene en cuenta la importancia política de la cuestión, ya que no solo se trata de un control moral y religioso, sino que es toda una estructura de control político sobre el cuerpo de las mujeres.

De esta manera, analizaremos varios conceptos que son importantes a la hora de delimitar la importancia de los derechos reproductivos en las

diferentes sociedades, culturas y momentos históricos y políticos. Partiendo de la sinopsis de las películas, se hará una breve presentación de las protagonistas de ambas historias y los contextos tan distintos en los que ocurren. También se analizarán los conceptos de libertad y autonomía en dichos personajes, cómo se articulan y cuáles son las limitaciones en cada historia. La libertad y la autonomía son parte fundamental de la articulación de los derechos reproductivos, ya que indican el grado de control que existe sobre ellos. Por último, se analizará el control político social y cultural de la reproducción, sosteniendo que los derechos reproductivos se encuentran profundamente ligados a la política de Estado y económica de los países. Es un asunto, por tanto, de interés central para el desarrollo del poder político en una sociedad determinada.

CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LOS PERSONAJES: JUNO Y GABITA

Música suave y desenfadada. Una preadolescente que comparte nombre con la diosa romana del matrimonio, que velaba por los nacimientos, entra en una tienda situada en un barrio de clase media en Minnesota, vestida con ropa moderna y alternativa. Dieciséis años, entre niña y mujer, divertida y segura de sí misma. Le pide al dependiente un test de embarazo. El dependiente la juzga con la mirada, se sorprende, se alarma. Al ver la inmutabilidad y seguridad del rostro de la chica, le dice: "¿Sabes que no es un juego?, ese no es un garabato que se pueda borrar". Así empieza *Juno*.

Una escena entre divertida y disparatada, en la que Juno, nada más salir del mismo baño del establecimiento, comparte el resultado ante la mirada atónita e incrédula del dependiente y de otro cliente que andaba por allí. Ella misma se ha quedado sin palabras. Este comienzo nos sumerge en una película cálida y simpática, que deja a un lado el dramatismo para mostrarnos

la cruda realidad con un toque irónico y desenfadado.

4 Meses, 3 semanas y 2 días nos lleva a un escenario bien distinto. Rumanía, 1987, últimos meses del régimen de Nicolae Ceausescu. Aparece la habitación de una residencia de estudiantes femenina. En ella, dos amigas hacen las maletas para un viaje de dos días. Otilia y Gabi hablan de las cosas que deben llevar al viaje y cuentan el dinero que han conseguido reunir. El público no sabe qué ocurre, para qué deben hacer el viaje, pero se presiente que es un viaje importante. Ya desde el inicio se observa el control que existe sobre las jóvenes en la residencia. Otilia va a una de las habitaciones donde las estudiantes intercambian fármacos con progesterona, lo que podría ser la píldora. Pero los medicamentos no son lo único que parece escasear, el público observa la escasez de productos básicos que lleva a los personajes a buscar en el mercado negro los bienes para su subsistencia.

En 1987, Rumanía se encontraba sumergida en el régimen autocrático de Ceausescu, que, después de una primera etapa crítica con el régimen soviético, se encontraba cerrado en sí mismo. Además, la deuda externa que tenía el país hizo que iniciara, en la década de los ochenta, una política de racionalización, reduciendo drásticamente artículos de primera necesidad y luz eléctrica. Esto sale claramente reflejado en la película.

El personaje de Otilia es el más fuerte y decidido. Hará lo que sea por su amiga. No tiene miedo y quiere acabar con un asunto que parece complicado lo más rápido posible. Gabita, sin embargo, es un personaje infantil, débil e irresponsable, que no duda, ya desde el principio, en escudarse en la protección de su mejor amiga para que la saque del lío más grande de su vida.

El contraste entre ambas películas es más que evidente. En el caso de *Juno*, la película se reviste de una cuidada belleza estética y de un humor ácido que desdramatizan el tema central de la película: un embarazo adolescente.

Los personajes están recubiertos de una capa de felicidad entrañable que desvela una trama curiosa con final feliz. Sin embargo, en *4 meses, 3 semanas y 2 días* asistimos a un espectáculo cargado de dureza y dramatismo. Las protagonistas se presentan como herejes y heroínas al mismo tiempo, en una carrera llena de obstáculos que al final consiguen salvar, no sin el consiguiente trauma que se instala en sus vidas por mucho que quieran evitarlo. Si atendemos a las críticas que recibieron en su momento, todas coinciden en que ambas películas exponen una serie de comportamientos y opiniones sobre el tema del aborto en sus personajes, pero que no se posicionan ante su problemática, simplemente muestran los diferentes caminos tomados por las protagonistas, guiando al público a identificarse con sus decisiones y haciéndole sentir por momentos lástima, por momentos empatía.

AUTONOMÍA Y LIBERTAS. SUJETOS Y OBJETOS DE LA ACCIÓN

Lo primero que ocurre cuando una mujer se entera de un embarazo no deseado es que debe tomar una decisión. En ambas películas se observa que la decisión es instantánea, aunque luego varíe al compartirla con otras personas y al situarse cada personaje en su entorno concreto. Pero, claramente, ambas protagonistas no tienen nada que pensar.

En *Juno*, cuando la protagonista se entera de su embarazo, su primer pensamiento es no tenerlo. Lo primero que hace es hablar con una amiga, que también da por hecho que lo mejor es abortar, y le dice que quiere ir a una clínica para hacerse la operación. No hay drama, no hay angustia, no hay culpa. Juno tiene claro que es muy joven para ser madre y que no tiene sentido tenerlo. No llora, no se convierte en víctima, simplemente lo acepta. Acto seguido va a hablar con el futuro padre, un compañero de clase al que le

falta un hervor, o varios, y le cuenta lo sucedido. Él, nervioso y asustado, le pregunta a Juno qué piensa hacer y esta le responde: "Cortar de raíz". Él sugiere tímidamente que haga lo que crea, y se desentiende del asunto.

Hasta aquí, el público observa a una mujer muy niña aún y, sin embargo, decidida, con las cosas claras. Las cosas cambian cuando Juno acude a Women Now, una clínica que practica abortos. A partir de ahí, Juno pierde su seguridad y comienza a sentirse culpable. En la puerta de la clínica, se encuentra con una compañera de clase que lleva un cartel contra el aborto y grita consignas. Juno se para a hablar con ella, y esta le dice que no lo haga, que lo que lleva dentro ya es un pequeño ser con vida y que tiene hasta uñas. Juno sigue su camino al interior de la clínica sin responderla, pero cuando escucha que tiene uñas se da la vuelta, pasmada, "¿tiene uñas?", se queda pensando en lo sucedido.

La experiencia en la clínica no es buena. La recepcionista, una joven atractiva que masca chicle sin parar, le dice que rellene un formulario y se siente a esperar, y le ofrece un condón de sabores que dice que a su novio le encanta. Juno se sienta y observa a su alrededor. Solo hay mujeres, planos cortos enfocan actitudes nerviosas, mujeres que se muerden las uñas, que taconean en el suelo, que lloran o que tienen la mirada perdida. De repente la protagonista se asusta y sale corriendo de allí.

A partir de aquí, la película da un giro y Juno cambia radicalmente de idea. Parece que la visita a la clínica le ha hecho ver que el aborto es una experiencia difícil y dura. Eso sumado a que empieza a pensar que lleva a un ser proyecto de humano en su interior, y que ya tiene uñas, le hace tomar conciencia de que el feto existe como otra cosa aparte de ella, que ya está ahí, aunque ella no quería, y del que no se puede deshacer tan fácilmente.

Entonces decide hablar con sus padres para contárselo; su mejor amiga, que la apoyó en su primera decisión y la apoya también en esta, la acompaña.

Les dice que ha decidido tenerlo y darlo en adopción a una pareja que no pueda tener hijos, y que ya ha visto anuncios en el periódico. Juno decide que esta es la solución más amable.

La crítica que se desprende de este repentino cambio de decisión es ambivalente. Se puede ver que la película nos muestra el duro camino de la interrupción voluntaria del embarazo, mostrando el ambiente de las clínicas que practican abortos, pero esto puede significar dos cosas: que el aborto es una operación dura física y psicológicamente, pero, sin embargo, es un derecho necesario que se debe poder elegir. Pero una segunda lectura, más velada, nos indica que, aunque existe esa opción, lo mejor para la futura madre es tenerlo, porque es lo natural, y es lo más sano.

Ya en los años setenta, las feministas italianas que formaban parte de los grupos autónomos que tomaron relevancia en la escena política de esa década hablaban del aborto libre y gratuito como una reforma sanitaria y jurídica necesaria para las mujeres. Sin embargo, situaban esta reivindicación como opuesta a su práctica política y a su propia conciencia. "Para nosotras el aborto masivo en los hospitales no representa una conquista civilizatoria, porque es una respuesta violenta y mortífera al problema del embarazo y además culpabiliza todavía más al cuerpo de la mujer: es su cuerpo el que se equivoca porque engendra niños que el capitalismo no puede mantener ni educar" (Escritos de Rivolta Femminile, en Balestrini y Moroni, 2006: 508).

El problema es la concepción de la sexualidad masculina, en oposición a la femenina. La solución al problema de los embarazos no deseados no es el aborto, esto es tan solo una herramienta para sobrevivir. La verdadera solución pasa por deconstruir la sexualidad femenina y convertirla en algo que no esté solamente ligado a la reproducción y a lo que se ha llamado "relaciones sexuales completas" con los hombres. Además, la sexualidad masculina tiene su centralidad en el coito, lo que aumenta el riesgo de que

las mujeres sufran un embarazo no deseado, y medicaliza más sus cuerpos. El dominio de estas ideas en nuestra cultura, y en otras, está muy arraigado y es preciso mostrar la variedad y diversidad que existe en la sexualidad, tanto masculina como femenina, lo que reduciría visiblemente los riesgos para las mujeres.

En el caso de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, la toma de decisiones se ve limitada porque no existe el derecho a abortar. Además, las chicas viven en una residencia, están estudiando y no tienen dinero, por lo que tener un hijo se convertiría en un cambio radical en sus vidas, y estarían abocadas a la exclusión y la pobreza. Gabita es consciente de su realidad y, desde que decide abortar, se ve obligada a tomar una serie de decisiones que la van llevando por caminos cada vez más inesperados y difíciles.

Aunque la protagonista de esta película sea mayor que Juno, solo tiene 22 años, y lo tiene mucho más difícil, ya que debe escoger el camino de la ilegalidad para conseguir su objetivo. Gabi y Otilia contactan con un tal señor Bebé, recomendado por una amiga suya de la residencia, y él les explica lo que deben hacer. Les da el nombre de un hotel en el que deben reservar una habitación un par de días, y unas indicaciones muy concretas de lo que deben llevar. Además, les dice que debe reunirse antes con la afectada en cuestión.

Las chicas empiezan con mal pie. Otilia se acerca al hotel donde supuestamente Gabi había hecho una reserva telefónica, pero cuando llega allí le dicen que no consta y que el hotel está lleno. Entonces, con el tiempo en contra, va corriendo a otro hotel donde consigue una habitación mucho más cara. Por otro lado, Gabi le pide a Otilia que sea ella la que se entreviste con el señor Bebé, ya que ella está muy asustada y no es capaz. Pero cuando Otilia acude a su encuentro, el señor Bebé se enfada porque ella no es la chica en cuestión. Van al hotel, donde les espera Gabi, y los recepcionistas

les hacen muchas preguntas sobre la presencia de aquel visitante del que no habían avisado su presencia.

Cuando suben a la habitación, el señor Bebé les recrimina que hayan ido a otro hotel, ya que en este no tiene contactos, y les dice que esa no es la forma de hacer las cosas, que él no tiene nada que esconder, pero que ellas le están poniendo las cosas muy difíciles. A partir de ahí se establece una relación violenta entre los tres personajes. Ellas necesitan la ayuda de este, y él sabe el poder que tiene sobre ellas, y juega con eso.

Cuando les pregunta si tienen el dinero que acordaron, ellas dicen que, como se han tenido que gastar más en la habitación, tienen un poco menos, pero que conseguirán el resto en unos días. Esto mosquea más al señor Bebé, que empieza a hacerle preguntas a Gabita. Cuando le pregunta de cuántos meses está, ella le dice que no lo tiene muy claro, porque su periodo es irregular y al principio no le dio importancia, pero que cree que está de tres meses. Él se enfurece, Gabita le mintió al decirle que estaba de dos meses para que aceptara ayudarlas, y él les expone los peligros.

"Esto no es ninguna broma —les dice— si nos pillan nos meterían en la cárcel a los dos, pero a mí me caerían más años. Además, si está de más de cuatro meses es delito de asesinato, y me caerían de cinco a diez años". Las chicas cada vez están más asustadas, pero su principal objetivo es que el hombre acepte ayudarlas y lo haga ya. Es una carrera contrarreloj, todo lo demás es secundario.

Como no tienen el dinero suficiente, el hombre les dice que no acepta el trato. Ellas lloran, gritan, le suplican, le dicen que conseguirán todo el dinero que necesite. Él se ríe de ellas, no las cree: "¿Se piensan que voy a arriesgar mi libertad por 3.000 miserables lei? Os hago una propuesta, iré al baño para que lo piensen. Si lo aceptan me dirán cuál de ustedes va a ser la primera. No he sido yo el que les he pedido ayuda".

La historia, que ya era dramática, se vuelve desgarradora. Se muestra la común moneda de cambio, favores sexuales. Ellas no tienen elección. Aun así, le siguen ofreciendo dinero al hombre, que las rechaza y las insulta, mientras se levanta para irse. Finalmente, aceptan la solución propuesta por el hombre. Cuando termina de mantener relaciones con cada una de ellas, ellas se quedan un momento solas en la habitación.

El silencio tensa el ambiente, no dicen nada, pero sus cuerpos y sus miradas lo dicen todo. Se sienten violadas, se sienten culpables, y en Otilia se despierta el rencor hacia Gabita, ya que, aunque quiso ayudarla desde el principio, lo que ha tenido que hacer por ella es demasiado. La reprende con la mirada. Ambas se alejan. El hombre vuelve y comienza la operación.

En los años en los que se sitúa la película, el régimen político llevaba a cabo una política pro natalista, debido al descenso de natalidad provocado por la racionalización de alimentos destinada a pagar la deuda externa. El control del Estado en las vidas íntimas de la ciudadanía era total. Además, la desnutrición era crónica y había todo un negocio en torno a los abortos ilegales que beneficiaba a los médicos que los practicaban.

Un gráfico ejemplo de hasta dónde llegaban las políticas natalistas nos lo muestra un estudio sobre "Ideologías y representaciones sobre salud, género y parentesco" publicado por la Universidad Autónoma de Barcelona. "En marzo de 1984, el Partido implementó nuevas medidas para aumentar la natalidad: las mujeres que trabajaban en centros industriales estatales debían someterse mensualmente a pruebas de embarazos y en casos persistentes de no embarazos debían aportar documentación médica que explicase su dificultad para quedar embarazadas" (Torrens, 2009: 30). Ante este nivel de control, no es de extrañar que Gabita se tire a los brazos de un desconocido arriesgando su salud y su vida, y deba aceptar favores sexuales a cambio de recibir el procedimiento.

Está claro que, en ambos casos, la toma de decisiones no es nada fácil, tanto Juno como Gabita se ven atrapadas y obligadas a tomar decisiones difíciles. Aunque Juno tenga más capacidad de acción y más apoyo, su visita a la clínica le hace ver la dureza del camino, escoja el que escoja. Además, aunque es lista y fuerte, los acontecimientos sobrepasan su nivel de madurez, como ella misma reconoce.

Para Gabita la toma de decisiones no es premeditada. No tiene tiempo para pensar. No puede tener el hijo y punto. El aborto es ilegal y punto. La única salida es buscar a un hombre del que se tiene que fiar, conseguir el dinero y someterse a un experimento que no sabe cómo le va a afectar. Además de sufrir violencia sexual, su cuerpo se expone a una agresión quirúrgica sin medios, sin ayuda y lejos de un entorno adecuado. Ella es consciente del peligro y tiene asimilado que puede pasarle cualquier cosa. El personaje circula entre sujeto de acción, ya que ella va tomando partido en sus propias acciones, pero también es el objeto, dejando el papel de la acción a su amiga Otilia, y viéndose envueltas ambas en situaciones que no pueden elegir, pasando al lugar de objeto de la acción.

EL CONTROL POLÍTICO Y CULTURAL DEL CUERPO DE LAS MUJERES; LA POLITIZACIÓN DE LA REPRODUCCIÓN

Una vez tomada la decisión, el siguiente paso es llevarla a cabo. En el caso de Juno, que decide tenerlo, debe afrontar esa realidad y lo primero que hace es comunicárselo a sus padres. El padre le dice: "Creía que eras de las que sabían decir basta". Juno le responde: "No sé qué clase de chica soy". Acto seguido, Juno comienza un argumento en el que se responsabiliza de todo lo ocurrido, de su falta de responsabilidad, y se castiga y culpabiliza. Llega a decirle a los padres: "Si os sirve de consuelo, tengo acidez y náuseas".

Juno se siente culpable solo al contárselo a los padres, parece que

adquiere ese pensamiento que, en realidad, es el pensamiento de los padres. Sabe que les ha decepcionado, sabe que ha cometido un error, quedarse embarazada; sea cual sea la solución a ese error, quiere enmendarlo, hacer algo que sea lo más cómodo posible para la gente que la rodea, aunque para ella suponga un cambio de vida.

Cuando Juno se marcha de la habitación, los padres se quedan hablando, están impactados. El padre le dice a la madre: "¿Te lo esperabas?"; la madre le responde: "Sí, aunque preferiría que hubiera conducido borracha, o la hubieran expulsado, o que tomara drogas". Este diálogo pone de manifiesto la visión social de los embarazos no deseados. Aunque la madre de Juno no quiera, su pensamiento es en realidad una representación de la conciencia moral de la sociedad americana.

En un país en el que abortar está permitido desde 1973, año en que el Tribunal Supremo, en lo que se conoce como la Sentencia Roe, declaró que un feto no disfruta de protección constitucional antes de salir del vientre de su madre. El "feto *in utero*" cuenta solo como vida humana en potencia, por lo que puede ser destruido alegando razones de salud de la madre. Por tanto, esta sentencia expone cuándo existe vida humana y cuándo goza esta de protección. A partir de esta sentencia, no sin polémica social, se legalizó el aborto a petición de los 50 estados de la Unión y se redactó una ley muy amplia, que permite abortar sin alegar motivos y sin plazos.

Lo que coarta la libertad de decisión de las mujeres que se ven en esta situación es la conciencia moral de una cultura occidental anclada en valores tradicionales. Aunque los personajes sean mostrados con otro tipo de mentalidad más abierta, lo cierto es que caen igualmente en nombrar la situación como lo que es: un escándalo que será el punto de mira de vecinos y profesores. Nadie entenderá cómo es posible que una chica tan joven esté embarazada y haya decidido tenerlo. Y al final acaba apareciendo la

clasificación estereotipada que se hace de las mujeres: en este caso Juno se gana el adjetivo de fresca o suelta, a la vez que va camino de ser madre.

Una vez más ella es la única responsable de su situación, su conducta se reprueba, y cuando su embarazo comienza a ser evidente, en el instituto la gente empieza a mirarla mal.

Se ve cómo todos los problemas a los que Juno se enfrenta con su embarazo tienen que ver con el castigo moral de una sociedad que no acepta que una niña de 16 años tenga un hijo, aunque luego lo dé en adopción. Como indica Virginie Despentes en su *Teoría King Kong*, "No hay actitud correcta [para las mujeres], forzosamente hemos cometido un error en nuestra elección, se nos responsabiliza de un fracaso que es, en realidad, colectivo, social y no femenino" (Despentes, 2007: 21); "La maternidad se ha vuelto el aspecto más glorificado de la condición femenina. Es también, en occidente, el dominio en el que el poder de la mujer se ha intensificado más" (Despentes, 2007: 22).

La represión y la violencia que sufre Juno son simbólicas y vienen de la conciencia moral de la sociedad en la que vive. Un día, en su casa, Juno rompe aguas. Su padre la acompaña al hospital y, finalmente, tiene al bebé. Es una escena emocionante en la que el personaje de Juno se eleva a la santidad. Cuando ya está descansando, aún en el hospital, su padre le dice: "Algún día volverás aquí bajo tus propias condiciones".

Juno se ha convertido en una mujer mártir que ha decidido dejar a un lado sus propios intereses por tener un hijo para, desinteresadamente, cederlo a otra persona que lo quiera. La película nos muestra una heroína luchadora y abnegada que sufre las burlas de todos, aguanta estoicamente su papel de niña embarazada, y todo por el bien del niño que lleva dentro y de la gente que está a su alrededor.

Aunque la película tiene aspectos bastante rompedores, el hacer una

elección con la que la sociedad no está de acuerdo, la adolescente contra todos, que aguanta su destino y lo acepta, el fondo simbólico de la película desprende cierto conservadurismo. ¿Qué hubiera pasado si Juno decide abortar?, ¿y si hubiera decidido ejercer de madre a pesar de todo? Esta es una historia más, y está bien contada, sin dramatismos, pero hay impregnados toques cristianos. El hacer el bien o hacer el mal, ser una buena persona, ser justa, o hacer una buena acción por los demás, desinteresadamente, dando a entender que, una vez que pasa, tú eres la responsable y debes estar a la altura de la situación eligiendo ser madre, naturalmente. Juno toma la decisión correcta, y triunfa con ella, anteponiendo su felicidad a la de la madre adoptiva. Por ello el final es feliz y ella se convierte en una santa. Claro que esto es una opción, pero se echan en falta ejemplos en el cine de mujeres valientes que aborten por su propio bien, porque es su propio deseo y el de nadie más, y que esta decisión no conlleve un trauma ni un sufrimiento exagerado.

En el caso de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, la represión es doble, cultural y simbólica como en el caso de Juno, pero también política y legislativa.

Esta política se caracterizaba por la utilización de todos los medios ideológicos, represivos, sociales y legislativos. La importación y venta de métodos anticonceptivos estaban prohibidas. Las redes de personas implicadas en abortos eran duramente perseguidas. Pero las medidas sociales también eran fuertes. La educación, la sanidad y los servicios de guarderías eran universales y gratuitos. Existían diversas ayudas económicas mensuales para diversos colectivos y se fomentaron medidas de conciliación de la vida familiar, personal y laboral. Esto se compaginaba con fuertes medidas de protección laboral para las mujeres. El objetivo era que las mujeres tuvieran una doble presencia en ambas esferas: producción y reproducción.

Para Ceaucescu, la verdadera construcción de la patria socialista incluía

responsabilidades para las familias con la sociedad. Esto incluía el control de la reproducción de las mujeres, ya que la patria debería aumentar el número de una verdadera patria socialista. Estas ideas se desprendían de sus medidas políticas, pero también de sus discursos, que, ayudados por la fuerte cultura tradicional ortodoxa que, aunque reprimida, existía en la sociedad, aumentaban el control sobre la reproducción de las mujeres.

Como explica el estudio de la Universidad Autónoma de Barcelona sobre "Ideologías y representaciones sobre salud, género y parentesco", "Si un objetivo claro del Estado era aumentar la población también lo era construir el modelo de 'mujer' dentro del proyecto socialista: trabajadora productiva y trabajadora reproductiva. Por ello, el Estado implementó un conjunto de medidas sociales muy amplias que conciliaban la vida laboral y la vida familiar, que perseguían ampliar la presencia pública de las mujeres en todos los ámbitos y niveles de la sociedad, que garantizaban la educación universitaria de los hijos, el acceso a la salud, entre muchas otras".

Esta idea de la doble función de las mujeres, en la producción y en la reproducción, nos lleva a las teorías del feminismo materialista que afirmaban a la mujer como clase social. Ya Engels, en el clásico *La Familia, la propiedad privada y el Estado*, parece reconocer la explotación específica que sufre la mujer cuando se articula la primera división del trabajo, que deja a las mujeres la procreación de la descendencia. A partir de aquí se articulan el resto de explotaciones que sufren las mujeres.

Pero las feministas materialistas van más allá. Christine Delphy llega hasta la raíz misma de la opresión, que no es la procreación, sino el modelo dominante de sexualidad. Para Delphy, la raíz del problema se encuentra en la opresión sexual, una socialización que dirige a los individuos a relaciones heterosexuales y de tipo coital. Además, la obligación de esta relación sexual específica sigue con las relaciones sexuales forzadas (violación, abuso, etc.).

Por ello, su postura ante los derechos reproductivos es clara: "Existe el peligro de caer en la ideología naturalista [...] cuando se reclama el derecho al aborto y a la anticoncepción considerándolas como prácticas que tratan de evitar las consecuencias de algo que se considera 'natural', como es la heterosexualidad y el coito. Las etapas que conducen a un embarazo no se perciben como lo que son, costumbres históricas y contingentes, sino como si fueran el resultado de una 'fatalidad'" (Delphy, 1998: 17).

Lidia Falcón también habla de la triple explotación de las mujeres, a través de la reproducción, el trabajo doméstico y la producción, y afirma que la mujer constituye la clase social más explotada, siendo la raíz de dicha explotación la reproducción. Según afirma, "la capacidad reproductora constituye la primera fuerza de trabajo, el origen de toda vida y de toda sociedad humana, la posibilidad de la existencia material y de la creación superestructural" (Falcón, 1981: 116).

Para Lidia Falcón, las mujeres realizan un trabajo productivo con la reproducción, ya que conciben seres humanos con valor de uso, la mercancía más valiosa. Pero el hecho natural de la reproducción no es en sí mismo esclavizante, lo que conforma la explotación son las condiciones bajo las cuales se da esa explotación. La desigualdad se consolida con la institucionalización de procesos culturales y sociales que establecen ciertas normas y las naturalizan.

Además, como afirma la historiadora Silvia Federici, no solo es esta una explotación específica que sufren las mujeres, sino que las tareas de reproducción, junto con las tareas domésticas y de cuidados, han sido trabajos forzados que desde la implantación del sistema capitalista se han invisibilizado, pero sin los cuales no hubiera sido posible el proceso de acumulación que dio lugar al capitalismo. Partiendo del marxismo, pero superándolo, afirma que "la explotación de las mujeres había tenido una

función central en el proceso de acumulación capitalista, en la medida en que las mujeres han sido las productoras y reproductoras de la mercancía capitalista más esencial: la fuerza de trabajo" (Federici, 2010: 16).

La lección política que nos enseña Federici en su libro *Calibán y la bruja* es que el capitalismo, como sistema económico y social, está necesariamente vinculado al racismo y al sexismo. El capitalismo justifica las contradicciones que existen en sus relaciones sociales, denigrando a quienes explota. Por ello no puede ser un sistema que satisfaga las necesidades humanas. Si ha evolucionado y se ha sostenido en el tiempo ha sido solo gracias a todo un entramado de desigualdades y opresiones basadas en la explotación. Aquí, las mujeres han pagado el precio más alto, con sus cuerpos, su trabajo y con sus vidas.

Pero también se han ido tejiendo resistencias y actualmente nos encontramos en un momento de efervescencia política. Poco a poco, la ciudadanía se va implicando más en los asuntos políticos y, en el tema que nos ocupa, las resistencias a la ofensiva del recorte de los derechos reproductivos, del derecho a decidir de las mujeres, se están haciendo cada vez más grandes.

En el Estado español, el tema del derecho al aborto está de plena actualidad, gracias a un ministro de Justicia que una de las primeras cosas que afirmó al estrenar su cargo fue la limitación de este derecho en un futuro cercano, anteponiendo la protección del derecho a la maternidad, derecho además que no está amenazado por la existencia del aborto, sino por las condiciones materiales de vida y los derechos laborales. Una vez más, la reproducción es una cuestión de control político de Estado.

Todos los países europeos en los que la crisis económica está sirviendo de excusa para recortar derechos están mandando un mensaje ambivalente a las mujeres. Por un lado dicen que tener descendencia está valorado por encima

de cualquier otra cosa, nos confunden simulando proteger el derecho de las mujeres a ser madres, derecho que, dicen, está siendo atacado por una supuesta "ideología de género" que pretende destruir la familia nuclear, pero, por otro, ser madre está penalizado por el sistema, por el mercado laboral. Nos dicen que seamos madres en un sistema decadente en el que el trabajo asalariado es imprescindible para la supervivencia y que, sin embargo, no está garantizado para nadie, y mucho menos para las mujeres.

Como plantean las activistas de Feminismos Sol, movimiento nacido al albor del 15-M, el derecho al aborto, al ser un problema no resuelto, sigue siendo una de las demandas centrales del movimiento feminista. La propuesta feminista se fundamenta en la defensa incondicional del derecho de las mujeres a decidir sobre su vida, su maternidad y su sexualidad.

El derecho a decidir no es una imposición, se trata de que el Estado garantice, bajo todos los medios necesarios, el derecho a decidir de las mujeres. La decisión sobre las opciones reproductivas puede ser muy diferente para cada mujer, y deben ser opciones legítimas. Se trata de diversificar las opciones de vida y dejar libertad de elección sobre ellas.

Frente al intento del régimen político de volver a la familiarización y al control sobre el cuerpo de las mujeres, las resistencias a estas políticas pasan por defender proyectos de vida ligados a formas alternativas de sexualidad, relaciones afectivas y sociales. Debemos reapropiarnos de nuestras vidas y de nuestros cuerpos, y ganar el espacio que se nos ha ido quitando para hacernos un lugar en el mundo que sea cada vez más amplio y diverso. Y que nos lleve a vivir vidas que merezcan la pena ser vividas.

BIBLIOGRAFÍA

Balestrini, Nanni y Moroni, Primo (2006): *La horda de oro. La gran ola creativa y existencial, política y revolucionaria (1968-1977)*, Traficantes de Sueños, Madrid.

De Lauretis, Teresa (1988): *Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista*, Indiana University Press.

Delphy, Christine (1998): "El enemigo principal", en Celia Amorós y Ana de Miguel (2005) (eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva Ediciones.

Despentes, Virginie (2007): *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona.

Engels, Friedrich (1996): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Ed. Fundamentos, Madrid.

Falcón, Lidia (1981): "La razón feminista, vol. I, La mujer como clase social y económica", en Celia Amorós y Ana de Miguel (2005) (eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva Ediciones, Madrid.

Federici, Silvia (2010): *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños, Madrid.

Melandri, Lea (1977): *La infamia originaria*, L'Erba Voglio, Milán.

Sangro, Pedro y Plaza, Juan F. (2010): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos,* Laertes, Barcelona.

Torrens, Miriam (2009): "Ideologías y representaciones sobre salud, género y parentesco", en Ana Piella y Lucía Sanjuán (coords.), *Construyendo intersecciones: Aproximaciones teóricas y aplicadas en las relaciones entre los ámbitos del parentesco y la atención a la salud en contexto intercultural*, Grupo de Investigación GRAFO, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

CAPÍTULO 15

‘MILLENNIUM 1’. ¿QUÉ ES LA VIOLENCIA DE GÉNERO?

JESÚS LIMA

BREVE SINOPSIS DE LA PELÍCULA

La acción del filme transcurre en Suecia. Un valeroso y honesto periodista de investigación, Mikael Blomkvist —trasunto del propio Stieg Larsson—, atraviesa una mala situación en su medio de comunicación: ***Millennium***. Está acusado de difamación hacia el financiero Hans-Erik Wennersontröm y sentenciado a pasar tres meses en la cárcel. En ese momento recibe la llamada de un anciano industrial, llamado Henrik Vanger, quien le propone un trabajo interesante: en el plazo de un año debe descubrir cuál de sus familiares mató a su sobrina Harriet, que desapareció sin dejar rastro 40 años antes.

Durante la investigación, Blomkvist recibe la ayuda de una hosca y marginada *hacker*, de aspecto aparentemente menudo y frágil, llamada Lisbeth Salander, que le presta su ayuda a pesar de ser una sociópata agresiva.

El desarrollo de esa investigación constituye el argumento central y pone en evidencia la existencia de múltiples y continuas manifestaciones de violencia de género, así como sus causas y sus consecuencias.

CONCEPTOS A EXPLORAR

Los conceptos clave a explorar son los siguientes: violencia de género, legítima defensa, garantías jurídicas institucionales de los derechos fundamentales, garantías jurídicas no institucionales o excepcionales de los derechos fundamentales, corrupción, vigencia y eficacia de las normas jurídicas, garantismo, transparencia, indefensión aprendida, indefensión jurídica, violaciones de los derechos fundamentales, Estado de derecho, abusos sexuales, delito de violación.

COMENTARIO DESDE LA FILOSOFÍA JURÍDICA CRÍTICA

A lo largo de la historia de la literatura y de la filosofía occidentales[1] ha sido dominante el discurso patriarcal, de signo misógino y radicalmente opuesto a lo que hoy se denomina *igualdad de género*. El contradiscurso, cuyos sus orígenes se pueden situar en Francia, a finales del siglo XIV, con Christine de Pisan[2], se desarrolla hasta la actualidad en diálogo dialéctico con los discursos de signo opuesto[3]. La lucha de los dos discursos, iniciada en la literatura y en la filosofía, se ha continuado y potenciado a través del cine.

El cine escandinavo actual es uno de los escenarios en que se dan cita —como en otras manifestaciones culturales diferentes— esos dos tipos de discursos radicalmente antagónicos: el cine patriarcal, misógino, representado principalmente por el director danés Lars von Trier, cuya película más relevante y discutida es la que lleva el título *Anticristo*[4]. Frente a esa línea de argumentación se alza otra de carácter feminista, defensora de la igualdad de género, defendida, entre otros, por el director Niels Arden Oplev, con la película que estamos comentando[5].

El guión de la película está basado en la trilogía de novelas *Millennium*[6], escrita por el sueco Stieg Larsson, un reconocido autor feminista que ya desde los 14 años estaba sensibilizado con la erradicación de la violencia de género[7]. Luchador comprometido contra todo tipo de violencia, participó en la fundación del proyecto *Stop the Racisme* y de la *Expo Foundation*, siendo director de la revista *Expo*. Falleció en el año 2004, de un ataque al corazón, sin haber podido disfrutar de los millones de ejemplares que ha vendido en todo el mundo.

Aunque la trama del filme está construida formalmente como una película de intriga, como una película policiaca, el tema de fondo que trata no es otro que la violencia de género. Es significativo que la traducción literal al castellano del título original sueco sea *Los hombres que odiaban a las mujeres*. Título, sin duda, con un significado más radical y más adecuado al contenido del filme —y a su objetivo fundamental— que el que tiene en su distribución en lengua castellana, que es, a su vez, copia de la traducción del título de la versión francesa: *Los hombres que no amaban a las mujeres*.

Desde la perspectiva de análisis de la filosofía jurídica crítica cabe subrayar la existencia de un tema central específico, que es la denuncia de diversas formas de violencia de género y la frecuente impunidad que sigue a las mismas incluso en países constituidos en forma de Estado de derecho.

Desde el punto de vista de la filosofía política es el problema de las fisuras existentes en el Estado de derecho, que, como consecuencia de ellas, plantea dudas sobre su legitimidad.

Desde el punto de vista de la axiología jurídica es el problema de la protección de la dignidad de la mujer —y de los demás valores jurídicos fundamentales— frente a la violencia de género[8].

Desde el punto de vista del sistema de garantías institucionales es la cuestión de los defectos observables en el sistema jurídico que ponen en

evidencia la falta de consecución del principio del *garantismo*, en general, y del *garantismo penal*, en especial[9].

Uno de los valores indudables de la película es que aunque la trama se desarrolle en Suecia los argumentos que cabe deducir respecto a la violencia de género se pueden universalizar, con independencia de que posteriormente se puedan puntualizar aspectos específicos en los distintos países y culturas[10].

Del excelente guión se desprende que la etiología y los factores desencadenantes de la violencia de género son estrictamente sociales, constituyendo un caldo de cultivo que favorece su desarrollo, lo que permite la transgresión de los derechos de la mujer y la posterior impunidad. Con razón señala la *Declaración de las Naciones Unidas sobre la eliminación de la violencia sobre la mujer*, aprobada en virtud de la resolución 48/104 de la Asamblea General, de 20 de diciembre de 1993, que la violencia de género "constituye una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que ha conducido a la dominación de la mujer y a la discriminación en su contra por parte del hombre e impedido el adelanto pleno de la mujer, y que la violencia contra la mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto al hombre"[11].

Se hace así la crítica de ciertos aspectos de la actual sociedad sueca, más evidentes y explícitos en la novela que en el filme, como son la corrupción, la falta de transparencia del funcionamiento de las instituciones, la impunidad de que gozan algunos miembros de ciertas instituciones —como es el caso de la policía o del tutor asignado a la joven Lisbeth— y la subsistencia de un pensamiento misógino. Tampoco se olvida el guionista del papel que desempeña la educación sexista como factor coadyuvante en el proceso de mantenimiento y reproducción de la violencia de género. La protagonista,

Lisbeth, llega a comentar —en una determinada secuencia— que una educación sentimental deficiente y el entorno social misógino no justifican en modo alguno que la mujer renuncie a ser partícipe de su propio destino.

Se exponen no solo diversos supuestos de violencia de género a lo largo del filme, y las diversas formas de reacción de las víctimas, sino también el contexto social básico en que se producen: las relaciones familiares.

Además, los actos de violencia de género descritos no son actos aislados, sino violaciones en cadena. Se comprueba, de este modo, que las violaciones sistemáticas de los derechos fundamentales no se producen exclusivamente —aunque sí principalmente— en los Estados totalitarios. Las fisuras existentes en el sistema de garantías del Estado de derecho permiten también la existencia de diversas formas de violaciones en cadena o violaciones sistemáticas de los derechos fundamentales.

Se constata así también la existencia, en el sistema jurídico sueco, como sucede también en todos los sistemas jurídicos, de una fractura entre la *vigencia* y la *eficacia* de los derechos fundamentales de la mujer. La legislación reconoce, desde el propio texto constitucional, la esencial igualdad de género. Pero entre ese reconocimiento y su cumplimiento social efectivo existe una cierta diferencia. Según el *Informe global de disparidad entre géneros 2010*, la legislación sueca es una de las que están en vanguardia en el reconocimiento del derecho a la igualdad de género. El informe, elaborado por iniciativa del Foro Económico Mundial, mide la igualdad en cuatro áreas: economía, política, educación y salud[12]. La película demuestra cómo en un país como Suecia, donde incluso por ley se alcanzan altos niveles de igualdad de género, se dan situaciones que demuestran las fisuras o espacios de violaciones, en ocasiones continuadas —como ya se ha indicado —, de los derechos de la mujer, quedando esta, en consecuencia, a merced de su agresor, en una evidente situación de indefensión[13].

El filme plantea, en el fondo, tres preguntas claves: cuando falla el sistema político y jurídico y, de forma más específica, cuando el subsistema jurídico penal no establece mecanismos eficaces de control, y puesto que las garantías jurídicas institucionales no cumplen con su cometido, ¿qué instrumentos puede utilizar el ofendido —en este caso las mujeres— en defensa de sus derechos?, ¿hasta qué punto es legítima la violenta reacción de Lisbeth, realizada fuera del sistema en busca de una justicia retributiva?, ¿acaso la reacción misma no es una manifestación evidente y consecuencia directa del propio fallo del sistema?

Es el personaje central de Lisbeth el que permite al espectador, de forma magistral, identificarse con él, sintiendo que no existe escapatoria posible dentro del sistema y que la única salida posible es recurrir a las garantías no institucionales o excepcionales, es decir, aquellos que actuan por sí mismos son los sujetos titulares en defensa de sus derechos, en una acción de autodefensa[14]. En este caso, la única salida posible, según el filme, será recurrir a la legítima defensa[15].

Pero la actitud de defensa de Lisbeth no solo se refiere a su propia persona frente a las violaciones sistemáticas de que es objeto por parte de su tutor. En una escena de indudable dureza, lleva a cabo una venganza que permitirá que otras mujeres no sean objeto, en el futuro, de nuevas violaciones.

Esa actitud va más allá de la mantenida por su madre, también objeto de malos tratos, que opta por asumir la actitud de lo que la psicología ha denominado *indefensión aprendida.* En ella, la víctima, inducida por diversos factores culturales, entre ellos la educación, asume que la única respuesta posible es la pasividad[16].

NOTAS

1. No es difícil encontrar textos de grandes filósofos que justifiquen, a lo largo de la historia de la filosofía occidental, la situación de discriminación y exclusión de la mujer: Platón, Bodino, Kant…
2. Sobre la proyección actual del pensamiento de Christine de Pizan, véase J. Lima Torrado: "La igualdad de derechos entre hombre y mujer en la Filosofía Política de Christine de Pizan (1364-1429?)", en Congreso Católicos y Vida Pública. El desafío de ser hombre. VIII Congreso Católicos y Vida Pública, 17, 18 y 19 de noviembre de 2006, Madrid, CEU Ediciones, Madrid, 2007, vol. II, págs. 469 y ss.
3. Una de las líneas de investigación de la *ecocrítica* ha ido dirigida a estudiar, durante los últimos años, el fenómeno de la desigualdad de género a partir de los textos literarios.
4. Véase la página web oficial del filme *Anticristo*: http://urbanres.blogspot.com.es/2009/08/web-oficial-de-anticristo-la-pelicula.html
5. E. Martínez Quinteiro: "Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine", en David Hidalgo Rodríguez, Noemí Cubas Martín y Esther Martínez Quinteiro, *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos de soportes: de la palabra al audiovisual*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, págs. 20-21.
6. Stieg Larsson: *Los hombres que no amaban a las mujeres. Millennium 1,* Destino, Barcelona, 2009.
7. Así lo manifestó su viuda, Eva Gabrielsson, en una entrevista concedida a Carmen Pérez-Lanzac con motivo de haber recibido en Madrid, el 21 de septiembre de 2009, el V Premio del Observatorio contra la Violencia Doméstica y de Género por su labor en la erradicación de esa lacra: "Con 14 años y estando de *camping*, fue testigo de cómo sus amigos violaban a una chica; días después se cruzó con ella por la calle y se acercó a excusarse por no haberlo evitado, pero ella lo rechazó. Siempre se sintió culpable. Eso le marcó y desde entonces fue un feminista convencido". Véase el diario *El País* de 22 de septiembre de 2009. [En Internet: http://elpais.com/diario/2009/09/22/ultima/1253570402_850 215.html]
8. La defensa de la dignidad de todas las personas (hombres y mujeres) es uno de los ejes fundamentales que forman parte del Estado de derecho. Sobre valor constitucional de la dignidad véase el excelente libro, editado por el profesor Francisco Fernández Segado, *Dignidad de la persona, derechos fundamentales, justicia constitucional*, Dykinson, Madrid, 2008.
9. El *garantismo* es aquella corriente jurídica que parte del reconocimiento de los derechos fundamentales de los individuos y de su efectiva protección y tutela como la piedra de toque del diseño constitucional y penal del Estado de derecho. Uno de sus máximos defensores es Luigi Ferrajoli. Véase su obra *Derecho y razón. Teoría del garantismo penal*, Trotta, Madrid, 2004.
10. Eso permite afirmar que es una excelente película para ser proyectada y debatida en una sesión de *Cine forum*. Ese fue el criterio seguido, entre otros, por el II Seminario Internacional Complutense Cine y Derechos Humanos, celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM los días 6, 7 y 8 de abril de 2010, en la que fueron ponentes las profesoras Paz Arenas Rodrigañez (UCM) y Esther Martínez Quinteiro (USAL), bajo la dirección del autor de estas líneas.
11. En términos parecidos se manifestó, entre otras, la IV Conferencia Internacional de Beijing, celebrada en el año 1995, y la Resolución del Parlamento Europeo sobre Tolerancia cero ante la violencia contra las mujeres, de 16 de septiembre de 1997, que vincula la violencia de género con "el desequilibrio en las relaciones de poder entre sexos, en los ámbitos social, económico, religioso

o político".

12. El informa está disponible en Internet: www.weforum.org
13. En 2010 se registraron unos 27.000 casos de violencia masculina contra mujeres. Véase *Igualdad entre los sexos: La visión sueca de la equidad* [En Internet: http://www.sweden.se/sp/Inicio/Trabajar-vivir/Datos/Igualdad-de-genero-en-Suecia/]. Entre otras organizaciones suecas que se ocupan de problemas relacionados con la violencia contra mujeres, se cuentan: el Centro Nacional de Estudio sobre Violencia contra Mujeres, un centro de información que suministra datos sobre la evolución del conocimiento y el trabajo práctico relativo a la violencia contra la mujer, y el Centro Nacional de Conocimiento sobre la Violencia Masculina contra las Mujeres (NCK), con sede en la Universidad de Uppsala.
14. Sobre las acciones de autodefensa como garantía de los derechos fundamentales, véase J. Lima Torrado y F. Rovetta Klyver (eds.): *B.12 Las garantías jurídicas internas no institucionales o excepcionales*, en *Curso sistemático de derechos humanos* [en Internet: http://www.iepala.es/curso_ddhh/ddhh_c.htm].
15. Uno de los mejores estudios sobre la legítima defensa es el del profesor Diego Luzón Peña: *Aspectos esenciales de la legítima defensa* (segunda edición), Editorial B de f, Montevideo, 2002.
16. Para comprobar cómo el cine ha tratado la indefensión aprendida y comprender también su significado es interesante consultar el vídeo del profesor de la UCM Florentino Moreno, *Indefensión aprendida*: http://www.youtube.com/watch?v=Em4V6W74b1M

BIBLIOGRAFÍA

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes; BROWNE SARTORI, Rodrigo; ESTEVEZ SAÁ, José Manuel y SILVA ECHETO, Víctor (eds.) (2006): *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder* (segunda edición), Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritores y Escrituras.

CRUZADO RODRÍGUEZ, Mª de los Ángeles (2007): *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Sevilla, 11 de abril.

HIDALGO RODRÍGUEZ, David; CUBAS MARTÍN, Noemí y MARTÍNEZ QUINTEIRO, Esther (2011): *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos de soportes: de la palabra al audiovisual*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.

MONTEJO GONZÁLEZ, Ángel Luis (2010): *Sexualidad, Psiquiatría y Cine*, Editorial Glosa, Barcelona.

PLAZA, Juan F. y DELGADO, Carmen (eds.) (2007): *Género y comunicación*, Editorial Fundamentos, Madrid.

FILMOGRAFÍA RECOMENDADA

Te doy mis ojos

Dirección: Iciar Bollaín. País: España. Año: 2003. Reparto: Laia Marull, Luis Tosar, Candela Peña, Rosa María Sardà, Kity Manver, Sergi Calleja, Dave Mooney, Nicolás Fernández Luna, Elisabet Gelabert, Chus Gutiérrez, Elena Irureta. Comentario: la violencia de género en una familia de clase media española en la actualidad.

Madame Brouette

Dirección: Moussa Sene Absa. País: Senegal, Canadá y Francia. Año: 2002. Reparto: Rokhaya Niang, Aboubacar Sadikh Bâ, Kadiatou Sy, Ndèye Sénéba Seck. Comentario: un musical donde se refleja la dura vida de las mujeres africanas.

Antigua vida mía

Dirección: Héctor Olivera. País: Argentina y España. Año: 2001. Reparto: Cecilia Roth, Ana Belén, Juan Leyrado, Jorge Marrale, Alfredo Casero. Comentario: el alcoholismo como factor potenciador de la violencia de género.

Celos

Dirección: Vicente Aranda. País: España. Año: 1999. Reparto: Aitana Sánchez-Gijón, Daniel Giménez Cacho, María Botto, Luis Tosar, Alicia Sánchez, Pepo Oliva, Marta Belenguer. Comentario: la película describe la fuerte influencia que, en algunos casos, tienen los celos sobre la violencia de género.

No sin mi hija

Dirección: Brian Gilbert. País: Estados Unidos. Año: 1990. Reparto: Sally Field, Alfred Molina, Sheila Rosenthal, Roshan Seth, Georges Corraface, Mony Rey, Sarah Badel. Comentario: el integrismo islámico como factor determinante y legitimador de la violencia de género, en virtud de la *Sharia*.

El color púrpura

Dirección: Steven Spielberg. País: Estados Unidos de América. Año: 1985. Reparto: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Adolph Caesar, Akosua Busia, Laurence Fishburne, Oprah Winfrey, Rae Dawn Chong, Margaret Avery. Comentario: la violencia de género en un ambiente familiar, de población de raza negra, en Estados Unidos a comienzos del siglo XX.

Durmiendo con el enemigo

Director: Joseph Ruben. País: Estados Unidos. Año: 1991. Reparto: Julia Roberts, Patrick Bergin, Kevin Anderson. Comentario: se describen diversos elementos estructurales de la violencia de género, entre ellos, el miedo.

La lapidación de Soraya

Director: Cyrus Nowrasteh. País: Estados Unidos. Año: 2008. Reparto: James Caviezel, Shohreh Aghdashloo, Navid Negahban. Comentario: se narra la historia, real, de la joven iraní Zahra Khanum, que es condenada a muerte por lapidación —en aplicación de la *Sharia*— en virtud de una falsa denuncia de adulterio por parte de su marido.

Kandahar

Director: Mohsen Makhmalbaf. País: Irán. Año: 2001. Reparto: Niloufar Pazira, Hassan Tantaï, Sadou Teymouri. Comentario: la dura vida de las mujeres afganas bajo el régimen talibán.

Agua

Dirección: Deepa Mehta. País: Canadá. Año: 2005. Reparto: Seema Biswas, Lisa Ray, John Abraham, Sarala. Comentario: trágico destino de pobreza y de anulación de la personalidad de las viudas en la India, determinado por antiguas costumbres.

CAPÍTULO 16

'MOOLAADÉ'. ¿QUÉ ES UNA COMUNIDAD?

JESÚS IZQUIERDO

LA COMUNIDAD EN SU COMPLEJIDAD: 'MOOLAADÉ', DE OUSMANE SEMBÈNE[1]

Burkina Faso en los albores del siglo XXI. En una pequeña comunidad de África subsahariana están colisionando dos tradiciones en las que se asienta el reconocimiento social de las distintas partes que componen el grupo, especialmente las mujeres: la *salindé*, esto es, la ablación que en principio asegura el prestigio y la aceptación matrimonial, y el *moolaadé* o derecho de protección que todo miembro de la comunidad disfruta de acoger a quienes se sienten violentados. Alrededor de esta tensión se desarrolla la película que en 2004 dirigió el cineasta y escritor senegalés Ousmane Sembène en una coproducción que aunó a Francia y a cinco de sus excolonias y cuyo resultado mereció el premio Una Cierta Mirada del Festival de Cannes en aquel mismo año.

La obra de Sembène, pensador y activista marxista, interlocuta en primer término con los discursos y prácticas postcoloniales relacionados con la modernización; sin embargo, también es un trabajo susceptible de abrir a la

reflexión en torno a un concepto, el de comunidad, hacia el cual las ciencias sociales han renovado su interés en las últimas décadas. En efecto, porque *Moolaadé* es un artefacto susceptible de funcionar como un espejo que devuelve a Occidente la imagen invertida de aquello que en las ciencias sociales ha terminado literaturizándose como comunidad por oposición a sociedad, esto es, una unidad cohesionada desde el sentimiento compartido frente a una agrupación procedente del cálculo entre individuos reflexivos. Algunos lectores podrían alegar que la obra del senegalés, al tratarse de una ficción —si bien extremadamente realista—, no es susceptible de ser abordada como referente empírico que desdiga la realidad, en este caso, la realidad comunitaria. Cabe aducir, no obstante, que el concepto occidental de comunidad es también una representación y, por consiguiente, es en el plano de las representaciones donde vamos a emplear una ficción artística, *Moolaadé*, como imagen invertida de otra ficción de carácter científico, esto es, la comunidad "prístina".

Quizá convenga comenzar este ejercicio contando una breve historia sobre los orígenes europeos de dicha contraposición estereotipada entre sociedad y comunidad, aunque solo sea para esbozar el tipo-ideal de comunidad con la que las ciencias sociales han contribuido a clasificar el mundo —a la manera hegeliana— entre grupos sociales que están situados en la Historia Universal —los que conforman sociedades— y aquellos colectivos que siguen alojados en la Prehistoria (comunitaria). El relato puede remontarse al largo proceso de desencantamiento del mundo que tuvo lugar tras la quiebra del orden trascendente católico en el siglo XVI. Y es que fue entonces cuando los europeos rompimos la unidad semántica existente entre *communitas* y *societas*, términos que antaño referían a una totalidad de origen sagrado que precedía a sus partes constitutivas. La sociedad se hará inteligible desde ese momento histórico como un artificio humano formado por la unión de

individuos reflexivos cuya acción es susceptible de mejorar infinitamente el orden social a través de la observación científica y el diseño político. Durante el proceso surgieron las grandes preguntas que han quedado impresas en el moderno pensamiento occidental. Si el siglo XVII estuvo jalonado de interrogantes sobre los orígenes de la sociedad como creación humana —recordemos a Hobbes o a Helvetius—, la pregunta sobre el espinoso problema del funcionamiento social señoreará la centuria siguiente hasta que la economía política elabore la respuesta que constituye el pilar más profundo de nuestra imagen de sociedad por oposición a comunidad, a saber: en ausencia de la consabida intervención despótica —el famoso Leviatán—, el orden social se mantiene operativo porque funciona a semejanza de un enorme mercado donde se realizan intercambios sistemáticos de bienes y servicios entre individuos calculadores.

Es fácil descubrir la sombra de Adam Smith y de la Escuela Escocesa en esta interpretación económica de lo social que durante los siglos XIX y XX articulará la utopía liberal y socialista según la cual, en el futuro, el gobierno de los hombres podría ser sustituido por la administración de las cosas, suprimiendo definitivamente la política. Pero la reconceptualización de la sociedad como sociedad civil —emprendida en Alemania por Hegel a partir de su buen conocimiento de la economía política británica— interesa sobre todo aquí porque supuso la simultánea resemantización moderna del concepto comunidad. Fue de nuevo un alemán, en esta ocasión el sociólogo Ferdinand Tönnies, quien formalizaría científicamente la distinción entre sociedad y comunidad a partir de la acepción sentimental —procedente del teórico de la Escuela Romántica Alemana Adam Müller— del concepto *partnership* elaborado por otro británico, Edmund Burke. Desde entonces, para las ciencias sociales lo comunitario ha quedado situado en el reino de los sentimientos vividos mientras que la sociedad se ha desplazado al imperio de

las vivencias reflexionadas. Considérese, si no, la persistente actualización de dicha distinción por parte de los sociólogos Robert Redfield y Zygmunt Bauman, durante la década de los cincuenta y principios del siglo XXI, respectivamente, o el vigor alcanzado por la contraposición estereotipada sociedad/comunidad en el debate habido a lo largo de la década de los noventa en la ciencia política entre liberales, republicanos y comunitaristas.

Son precisamente las precondiciones normativas que las ciencias sociales occidentales establecen para identificar la presencia de una comunidad, esto es, la existencia de un grupo pequeño, uniforme, autosuficiente e irreflexivo sobre su propia condición comunitaria, las que se ponen en entredicho en *Moolaadé*. Porque quien visione la película se encontrará con un grupo humano construido a partir de tradiciones de origen diverso cuyo seguimiento acabará produciendo desplazamientos subjetivos, emergencia de reflexividad y cambio social e identitario en el seno de la comunidad representada.

Sembène centra el inicio del desplazamiento subjetivo en un único personaje: Collé Ardó. Segunda esposa de las tres con las que ha formado su familia un destacado miembro del poblado, Collé es desde el inicio de la película la encarnación de una subjetividad inestabilizada por las dinámicas de reconocimiento colectivo impresas en las dos tradiciones que durante siglos han tenido vigencia en la comunidad. La relectura de su propia ablación la ha llevado, primero, a negarla para su propia hija, la *bilako* (impura) Amasatou, y después a acoger bajo su protección a cuatro asustadas niñas cuyas madres en principio viven incondicionalmente la tradición de la *salindé*. La invocación del *moolaadé* como inicio de la protección de las niñas es el detonante de las potenciales tensiones que las ambas tradiciones pueden poner en marcha a partir de sus distintas raíces históricas y culturales. Sembène nos hace reparar en dicha diferencia a través de la presencia recurrente de dos símbolos: un enorme termitero que encarna el

espíritu del *moolaadé*, una deidad de origen preislámico cuya violencia se desata contra quien incumple la protección una vez invocada y una mezquita que representa la conversión posterior de la comunidad al islam y la consiguiente incorporación en el seno del colectivo de la *salindé*.

Con la acción de distanciamiento de Collé Ardó hacia la ablación, Sembène introduce al espectador en el potencial reflexivo de los miembros de la comunidad. Cierto es que en este momento del filme la mayoría vive dicha tradición sin observarla críticamente. Con todo, el acto de resistencia legítima realizado por Collé Ardó es el punto de arranque a partir del cual se abrirá en la comunidad un nuevo espacio de enunciación desde el cual las mujeres de la aldea —y luego los hombres— terminarán desacreditando una tradición asentada en una determinada lectura de los preceptos islámicos. Ahora bien, aunque el origen culturalmente distintivo de las dos tradiciones sea condición necesaria para explicar el desplazamiento subjetivo de Collé, no es suficiente. Para Sembène, la apertura de dicho espacio precisa de la concurrencia de una tercera tradición, la occidental, a partir de la cual su protagonista ha resignificado su experiencia con la *salindé* y le ha conducido a invocar al *moolaadé*. Es en este punto cuando la interlocución del director con los discursos postcoloniales sobre la modernización es más evidente. Con todo, para la reflexión que *Moolaadé* permite sobre la ficción occidental de la comunidad, la presencia constante de Occidente sirve para ilustrar la fluidez con la que el grupo comunitario se relaciona con el exterior, hibridándose con otras maneras de estar en el mundo.

Occidente está simbólicamente presente desde el inicio de la película en las radios que escuchan sus mujeres. Es más, a medida que se desarrolla el metraje, su presencia se acentúa a través de la incorporación de dos personajes que resultarán cruciales en el desarrollo de los acontecimientos: en primer lugar, el Mercenaire, vendedor ambulante y antiguo excombatiente

de la ONU, que opera en el relato como encarnación de la crítica convencida hacia la "maldita África" (estas son sus palabras), patriarcal y pedófila. Y en segundo lugar, Ibrahima, el joven hijo del jefe del poblado, quien acaba de retornar de sus estudios en París con el fin de contraer matrimonio con la hija de Collé Ardó y suceder en un futuro próximo a su padre al frente del *kemo* o asamblea de los notables. En contraposición con el personaje anterior, Ibrahima representa la crítica todavía dubitativa hacia las tradiciones locales, pero también lo es del cambio generacional, modernizador, potencialmente contrario a la *salindé*.

Una vez presentado el contexto multicultural, Sembène procede a precipitar los acontecimientos en un proceso que intenta vincular el desplazamiento subjetivo de Collé Ardó con el cambio identitario del colectivo y la crítica generalizada hacia una tradición, la purificación, que dejará de vivirse en el seno de la comunidad para comenzar a ser observada. Dos de las niñas del grupo destinado a la purificación —siempre perpetrada por un grupo de ancianas— huyen del lugar del sacrificio arrojándose a un pozo donde acaban pereciendo. El *kemo*, asustado ante el desafío de Collé y el acontecimiento precedente, decide prohibir las radios dentro de la aldea, lo que alienta la resistencia todavía velada de sus mujeres. Ibrahima, por su parte, contribuye a contestar la autoridad patriarcal al negarse —todavía en el seno de la comunidad familiar— a contraer matrimonio con su prima purificada, reafirmando su compromiso matrimonial con la *bilako* Amasatou. Es entonces cuando va a tener lugar el episodio en el cual la comunidad participa definitivamente del desplazamiento subjetivo que ha experimentado Collé Ardó. Situada a la defensiva, la asamblea recurrirá a una estrategia que, por su carácter inaudito, va a romper las condiciones de inteligibilidad en las que se asentaba el patriarcado y, por extensión, la *salindé*: presionar al marido de Collé Ardó para que este la obligue a levantar su protección

permitiendo así la ablación sin excepción de todas las *bilakos* del poblado, llegando al extremo de aceptar que Collé sea azotada públicamente hasta que renuncie al *moolaadé*. Lejos de cumplirse las expectativas del *kemo*, el castigo público, lleno de dramatismo, tiene consecuencias inesperadas: las mujeres comienzan a acompañar a la agredida con voces de resistencia, gritos de contestación que solo se calmarán cuando Occidente, encarnado en el Mercenaire, intervenga para detener drásticamente al ejecutor.

La escena es el punto culminante del bloqueo intelectivo que ha experimentado la comunidad con respecto a la *salindé*. Las tradiciones que habían convivido en el colectivo se tornan abiertamente antagónicas por la intervención de una tercera: la influencia de Occidente sobre la comunidad ha puesto al patriarcado a la defensiva en un acto que ha violentado en extremo el derecho a la protección. Por el camino la *salindé* ha quedado finalmente desacreditada.

Sembène, sin embargo, no concluye aquí. Reafirma la desidentificación con la *salindé* mediante dos escenas que funcionan como antítesis y síntesis de la que acaba de tener lugar. La primera relata el asesinato del Mercenarie a manos de los hombres del poblado como reacción a su desafío al *kemo*, una escena que representa el "canto del cisne" del viejo patriarcado. La segunda tiene lugar en forma de bucle narrativo: mientras está teniendo lugar el azotamiento de Collé Ardó, una de las madres de las niñas protegidas aprovecha la confusión para acercarse a la casa de aquella y convencer a Diatu, su hija, de que escape del *moolaadé*. La pequeña es conducida, llorando, ante el lugar sagrado de la purificación, donde algunas ancianas proceden al sacrificio con resultado de muerte. El relato transita entonces desde el hogar de Collé, en el cual las mujeres, ante los lloros de la madre de Diatu, repudian la purificación, hasta el centro de la aldea, donde se halla reunido una vez más el *Kemo*. Es el momento cenital de Collé Ardó: junto con

su hermana mayor, desafía abiertamente a los ancianos exigiendo a las purificadoras que se desprendan de los cuchillos sacrificiales. Entre ellas ya no cabe resistencia, como tampoco es posible para la asamblea. Esta es la conclusión que puede extraerse de la última acción de Ibrahima, representante del futuro en el poder, quien, tras anunciar —ahora públicamente— su disposición a contraer matrimonio con una *bilako*, es golpeado por su padre con un paraguas que se quiebra en el acto al tiempo que su hijo le increpa con palabras de transformación: "Se acabó la era de los tuyos".

Sembène se reserva una escena más para resumir el cambio social en la comunidad sin unidad que ficciona en *Moolaadé*. La cámara hace un barrido final por los símbolos de las tres tradiciones que han dado sentido a la comunidad: la mezquita, el termitero y un cúmulo de radios confiscadas e incendiadas por sus varones. Y mientras el humo de las radios en llamas se disipa, el objetivo se fija en la imagen de conclusión: el minarete de la mezquita, tocado desde tiempo "inmemorial" por un huevo de avestruz que connota las viejas tradiciones, aparece ahora presidido por una humilde y moderna antena de televisión. Es el punto final.

La microhistoria que construye Ousmane Sembène es un relato enorme sobre la complejidad a la que puede llegar una comunidad a través de sus tensiones internas y de sus fluidas relaciones con el exterior. Y es que el escenario donde tiene lugar la pequeña historia de Collé Ardó es una comunidad sin unidad que, aunque producto de la ficción, contribuye a repensar el tipo-ideal que las ciencias sociales elaboraron a partir de las elucubraciones de la economía política para distinguir las relaciones sociales propias de la modernidad. Lo que pretendo señalar es que, aunque la distinción clásica entre comunidad y sociedad pueda servirnos como punto de partida metodológico, *Moolaadé* hace hincapié en la idea de que lo social está

jalonado de zonas grises donde se hibridan el sentimiento comunitario y la reflexividad personal. Podríamos seguir clasificando el mundo a partir de la idea de que hay comunidad cuando el grupo es pequeño, uniforme, autosuficiente o irreflexivo sobre su propia condición comunitaria. Sin embargo, las excepciones son demasiado abundantes, incluso para las comunidades históricas que han precedido a la modernidad.

Es más, uno acaba preguntándose si la sociedad civil no constituye un tipo muy específico de comunidad por cuanto sus miembros comparten prejuicios, esto es, formas de precomprender el mundo y a quienes lo habitan. Desde este punto de vista, la distinción moderna entre comunidad y sociedad solo sería una forma de establecer fronteras entre dos comunidades hermenéuticas o epistémicas, fronteras que fueron levantadas por la comunidad moderna y tras las cuales quedaron otras formas de existencia colectiva que bajo el apelativo de comunidad fueron estigmatizadas por su supuesto primitivismo sentimental.

Si continuamos avanzando por este sendero deconstructivo (de fronteras, entiéndase) es plausible especular sobre las peculiaridades de una sociedad civil que esconde, tras el lenguaje provinciano de la modernidad, fundamentos comunitarios. A fin de cuentas, ¿la gramática con la que significamos lo social como sociedad no es también un producto histórico procedente de la pequeña península asiática que denominamos Europa? Podemos seguir pensándonos como individuos reflexivos, capaces de ver el mundo "desde ninguna parte", frente a los sujetos intuitivos y consiguientemente comunitarios que habitan más allá de nuestras fronteras; podemos seguir colonizando el orbe a partir de la distinción ficcional —por mucho que esta proceda del mundo académico— entre comunidad/sociedad sin tener en cuenta los desafíos de otras ficciones como la que Ousmane Sembène propone desde un pensamiento postcolonial que nos descubre un

universo extraeuropeo —supuestamente atrapado en la premodernidad— lleno de tradiciones de procedencias disparejas o de hibridaciones con el exterior que producen tensiones y equilibrios precarios, bloqueos intelectivos, desidentificaciones individuales o colectivas y mucho cambio social.

Quizá haya que repensar la categoría comunidad desde otro lugar, ahora que las condiciones de existencia de quienes elaboraron el concepto moderno de sociedad no son las nuestras. Aunque solo sea porque así podríamos asumir más fácilmente que también nosotros, los que nos enorgullecemos de vivir en sociedad, vivimos comunitariamente al compartir un fondo hermenéutico desde donde prejuzgamos la realidad. Paradójicamente, es ese mar de fondo el que nos hace negarnos como comunidad, nos construye subjetivamente como individuos poco cooperativos y nos inclina a rechazar la política en favor de una idílica administración de las cosas. En último extremo, el malestar producido por nuestras formas comunitarias de existencia es el que desató el debate entre liberales, comunitaristas y republicanos dentro de la ciencia política y el que ha obligado a la sociología a entrar en preocupaciones más propias de aquella disciplina. Y es que la reentrada de la categoría comunidad en las ciencias sociales tiene una ineludible dimensión ética en cuanto es nuestra existencia comunitaria —anticolectiva, autonegada y contrapolítica— la que alimenta nuestros deseos de recuperar, paradojas de la historia, el "círculo cálido" de la comunidad.

NOTAS

1. El autor desea agradecer a Patricia Arroyo Calderón, de la Ohio State University, sus pertinentes y edificantes comentarios a este texto.

LECTURAS RECOMENDADAS

AGAMBEN, G. (2006): *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia.

ANDERSON, B. (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México.

BARCELLONA, P. (1996): *Postmodernidad y comunidad*, Trotta, Madrid.

BAUMAN, Z. (2003): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI, Madrid.

BRINT, S. (2001): "Gemeinschaft Revisited: A Critique and Reconstruction of the Community Concept", *Sociological Theory*, 19: 1, pp. 1-23.

DELANTY, G. (2003): *Community*, Routledge, Londres.

ESPÓSITO, R. (2003): *Communitas*, Amorrortu, Buenos Aires.

FARFÁN, R. (2007): *Comunidad y sociedad. Ferdinand Tönnies y los comienzos de la sociología en Alemania (1887-1920)*, UAM-Azcapotzalco, México.

HONNETH, A. (1999): "Comunidad: esbozo de una historia conceptual", *Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política*, 20, pp. 5-15.

MARINIS, P. DE; GATTI, G. e IRARUZTA, I. (eds.) (2010): *La comunidad como pretexto. En torno al (re)surgimiento de las solidaridades comunitarias*, Anthropos, Madrid.

REDFIELD, R. (1995): *The Little Community*, Chicago University Press, Chicago.

SANDEL, M. J. (2008): "Liberalismo y comunitarismo", *Claves de Razón Práctica*, 185, pp. 4-11.

SENNET, R. (1984): *El declive del hombre público*, Península, Barcelona.

TAYLOR, Ch. (1978): *Las fuentes de yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona.

THIEBAUT, C. (1992): *Los límites de la comunidad*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.

TÖNNIES, F. (1979): *Comunidad y asociación. El comunismo y el socialismo como formas de vida social*, Península, Barcelona.

CAPÍTULO 17

'BLADE RUNNER'. ¿QUÉ ES LA ALIENACIÓN?

ALBERT NOGUERA

'BLADE RUNNER' Y LA SOCIOLOGÍA DE LA EMANCIPACIÓN EN MARX

Blade Runner, película dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1982, es una adaptación de la novela de Phillip K. Dick titulada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Al igual que otras películas como *Aelita* (película muda dirigida por Yásof Protazanov y estrenada en la URSS en 1924, basada en la novela del mismo nombre escrita por Alekséi Nikoláyevich Tolstói) o *Metrópolis* de Fritz Lang (estrenada en 1927 y basada en la novela de Von Harbou), es una de aquel grupo de películas que tratan, cada una a su manera, desde el género de la ciencia ficción futurista, un tema central en la sociología de la emancipación de Marx: la relación alienación-identidad-liberación.

LOS ÁNGELES 2019, LOS 'REPLICANTS' Y LA ALIENACIÓN EN EL SEGUNDO DE LOS SENTIDOS DE MARX

Marx distingue en todas las etapas de sus obras (en los *Manuscritos*, en *La ideología alemana*, en *Los Grundrisse* y en *El capital*) dos conceptos de alienación: "alienación" y "alienación de sí mismo". Cada una de estas palabras designa dos relaciones sociales conectadas una con la otra y, sin embargo, diferentes: en el primero de los casos, se trata de la relación del hombre con los resultados de su actividad de producción (lo que Adam Schaff denominó "alienación objetiva"); en el segundo, en cambio, de la relación del hombre con los demás hombres, con la sociedad y consigo mismo ("alienación subjetiva"). Este segundo concepto de alienación, conectado a la psicología social y que después de la Segunda Guerra Mundial encontró difusión a través del existencialismo, es el que la película trata, tanto desde una perspectiva sociológica general como desde la perspectiva concreta de los *replicants*.

Desde la perspectiva general, la película muestra la ciudad de Los Ángeles en el año 2019, momento en que ya ha finalizado el proceso iniciado en los años ochenta del siglo XX con la globalización neoliberal. El soberano político-tradicional, el Estado y su sistema democrático-representativo, ha sido ya plenamente sustituido por un nuevo soberano privado supraestatal difuso, el nuevo poder absoluto de las empresas multinacionales, cuyas decisiones pasan ahora a tener naturaleza pública. La primera imagen de la película muestra el megalómano edificio de la Tyrell Corporation, claramente asociado al nuevo centro de poder, a la vez que se presenta una imagen aérea de Los Ángeles que muestra una visión distópica del futuro urbano, donde la vieja concepción de la ciudad como espacio de libertad y transgresión se ha transformado en un espacio dominado por la degradación, la programación, el control colectivo y el hiperconsumismo. De manera permanente se observa en la película un espacio público urbano lleno de anuncios publicitarios de conocidas empresas multinacionales. Un hiperconsumismo, además,

controlado ahora por la nueva cultura hegemónica, la oriental, que ha sustituido la vieja hegemonía cultural occidental. El fenotipo físico de belleza que aparece en los anuncios publicitarios es la mujer oriental, los puestos de comida rápida oriental han sustituido plenamente a las hamburgueserías, etc.

Desde el punto de vista concreto, el fenómeno de la alienación se expresa también en la figura de los *replicants*, auténticos protagonistas de la película. Los *replicants* son seres del futuro fabricados a través de la ingeniería genética, con un periodo de cuatro años de vida, empleados en trabajos peligrosos y degradantes en las "colonias exteriores" de la Tierra. Estos *replican*ts, fabricados por Tyrell Corporation para ser "más humanos que los humanos", especialmente los modelos Nexus-6, se asemejan física y psíquicamente a los humanos y poseen incluso, en sus modelos más avanzados, recuerdos y memoria. La relación de diálogo directo que mediante la *voz en off* se mantiene en la película entre el espectador y Roy Batty, jefe de los *replicants* rebeldes, o la relación de amor entre Deckard —humano (Harrison Ford)— y Rachel —*replicant*—, metaforizada por el origami de un unicornio de aluminio hecho por Gaff, genera una identificación entre espectador y *replicants* que hace que estos últimos sean percibidos claramente como humanos.

Esta es la contradicción: despojados de su condición humana por los humanos, que los tratan como robots para el trabajo duro y degradante en las colonias exteriores, pero, a la vez, percibidos como humanos por el espectador, pone sobre el tapete el tema de la "alienación" o mercantilización ("cosificación" o "reificación" en términos de Lukács) de los sujetos y las relaciones sociales. La cosificación o deshumanización de los *replicants*, desvinculados absolutamente de la noción de dignidad humana y desprovistos de derechos, se manifiesta de manera permanente en el filme: en su carácter de sujetos desechables creados para durar cuatro años; o en el uso del

concepto "retirar" en lugar de "matar" para describir la caza y asesinato de los *replicants* fugitivos que se encuentran en la tierra por parte de los *Blade Runners* (cuerpo especial de policía, personificado en Deckard); o en la partida de ajedrez que sostiene J. S. Sebastian con el doctor Tyrell y donde se reproducen las mismas jugadas que en la partida mortal real jugada en Londres, en 1851, por Adolf Anderssen y Lionel Kieseritzky, percibiéndose todas las piezas, a excepción del rey, como desechables.

MEMORIA, IDENTIDAD Y LIBERACIÓN

La individualización o identidad es aquello que nos diferencia de los demás. El proceso de individualización o construcción de una identidad propia, la construcción de la conciencia de clase en Marx, permite a los *replicants* sentirse herederos, transmisores y actores de una determinada manera de identificar el mundo y de modificarlo. Permite, en consecuencia, aquello que Bourdieu y Wacquant denominaron "reflexibilidad"[1], capacidad de los sujetos de pensar su acción y las propias estructuras en que ella se enmarca, capacidad de comprensión de su realidad y, por tanto, voluntad de incidir en ella de forma intencional, en el caso de los *replicants* para alargar su vida. En la película, el proceso de individualización de los *replicants* se construye, básicamente, a partir de la memoria.

Los *replicants* modelo Nexus-6 llevan implantada una memoria y recuerdos artificiales de su propia niñez, vida, etc. Memoria que produce en ellos una crisis en la validación de las identidades. La construcción de la identidad a partir de la memoria produce un choque entre el fin utilitario de los *replicants* y el deseo de estos seres de alcanzar la inmortalidad. La memoria implantada condiciona la identidad no humana de los *replicants* y los somete a un estado de derecho de excepción. Su memoria conlleva la posibilidad de hablar de sí

mismos en términos de derechos y, por tanto, de concebir su mismisidad (identidad) no como algo natural, sino como algo justo o injusto y, por tanto, que se puede transformar. Como señala Daniel Nina, los *replicants* son "activistas de una sublevación social desde lo no-humano, en búsqueda de afirmar lo humano"[2]. Por tal razón, la memoria debe entenderse aquí como un proceso de creación de empatía y afectividad para constituir desde lo posthumano una afirmación de los derechos ciudadanos.

Por tanto, podemos decir que será a partir del surgimiento en los *replicants* de la autoconciencia de su propio ser (creación de su "identidad"), y el componente cognitivo o "reflexivo" que tal identidad conlleva, cuando estos diseñen una ideología (por la que luchar) y un proyecto de liberación (contra el tiempo o su muerte). Memoria, identidad y "liberación" son, pues, conceptos estrechamente interrelacionados. Este es uno de los grandes temas que la película *Blade Runner* nos abre.

Ahora bien, al igual que el filme muestra la construcción subjetiva de la liberación, también muestra la construcción subjetiva de la dominación. Desde Marcuse en *El individuo en la Gran Sociedad* hasta Zizek en su crítica al concepto de populismo de Laclau, han sido muchos los que han expresado la idea de que "la sociedad necesita de un Enemigo contra el cual hayan de ser defendidas las condiciones predominantes y contra el cual pueda librarse la energía agresiva que no sea posible canalizar en la lucha por la existencia diaria", como una forma de racionalizar la persecución y el aniquilamiento de lo que aparenta ser una amenaza al buen funcionamiento social y el ordenamiento político y jurídico. En este populismo practicado desde el poder, el enemigo es externalizado o reificado en un agente o entidad ontológica positiva trans-clasista que está detrás de toda amenaza (*replicants*, inmigrantes, una potencia extranjera imperialista, etc.), del que el pueblo se percibe como preexistente a su existencia y cuya expulsión restablecerá el

equilibrio y la justicia. Como señala Zizek, para un populista la causa de los problemas nunca es, en definitiva, el sistema como tal, sino el intruso que lo corrompe. La causa no es un defecto fatalmente inscrito en la estructura como tal, sino un elemento que no desempeña correctamente su papel dentro de ella. Esto es contrario a todo ideal revolucionario o al propio marxismo, para el que lo patológico (el comportamiento desviado de determinados elementos) es síntoma de lo normal. Para Marx, las crisis económicas son la clave para entender el funcionamiento "normal" del capitalismo[3]. Esta estrategia histórica del poder para la construcción subjetiva de la dominación aparece de manera clara también en la trama de la película: los Nexus-6, enemigos y perturbadores del sistema, deben ser perseguidos y "retirados" bajo el pretexto de restablecer el orden social y el bien común.

LA CRÍTICA AL DETERMINISMO HISTÓRICO Y LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO-AHORA Y LA REBELIÓN

Parece indiscutible la importancia de la obra de Marx en el establecimiento de un *método filosófico*, una *lógica cognitiva* de la que partir para realizar cualquier análisis económico y social. Sí que es más discutible, en cambio, como la historia ha demostrado, el Marx *visionario* que establecía una dialéctica que empuja hacia el futuro, hacia el *progreso* de la sociedad, el cual, es cierto, a diferencia de los autores de la II Internacional, no tiene en Marx nada de automático, naturalista ni determinista y presupone fuertes luchas y riesgos[4], pero, a pesar de todo, embarca a la sociedad en una continua marcha ascendente positiva hacia un "destino histórico" racional y final (salvación).

En tanto película de ciencia ficción distópica, *Blade Runner* plantea una crítica al determinismo histórico, aunque, no por ello, un planteamiento

derrotista.

La distopía aparece aquí también en dos planos. Uno es el devenir de la sociedad. Al igual que otras películas posteriores como *V de Vendetta*, la trama tiene como telón de fondo una sociedad totalitaria reminiscente de la presentada en la novela *1984* de George Orwell y construido sobre el fracaso y las ruinas de las ideologías emancipatorias de los siglos XVIII, XIX y XX. Pero, además, se revela en la derrota o fracaso de la lucha de los *replicants*, expresada por Roy Batty, de manera conmovedora, en la última frase de la película: "He visto cosas que los humanos ni se imaginan. Naves de ataque incendiándose cerca del hombro de Orión. He visto rayos de mar centelleando cerca de la puerta de Tanhausser. Todos estos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir".

Ahora bien, a diferencia de lo que pudiera parecer, quiero creer que lo que el director pretende transmitir con la película no es un "no hay alternativa", sino todo lo contrario, la toma de conciencia del espectador sobre dos aspectos. El primero es la idea expresada por Walter Benjamin en su crítica a la teoría socialdemócrata de la II Internacional, que había adoptado el sometimiento de los sujetos a una representación temporal lineal (la flecha de la historia), renunciando con ello a la praxis rupturista y transformadora de la historia, de que la única manera de evitar el final distópico plasmado en la película es eliminar el mito de la continuidad lineal hacia el futuro, romper el *contínuum histórico* que mira siempre hacia el futuro (quedarnos de brazos cruzados y concebir el presente como un tiempo-espera de futuros acontecimientos históricos), y empezar a mirar hacia a un tiempo-ahora (necesidad de percibir el presente como tiempo de lucha para la transformación). Este primer aspecto es, pues, una llamada a la acción.

Y el segundo es la importancia que el propio acto de rebelión tiene por sí mismo, independientemente de su resultado. En *Espartaco*, la película de

Stanley Kubrick, un pirata le pregunta a Espartaco si es consciente de que la rebelión de los esclavos está condenada al fracaso inevitable y si, teniendo claro esto, va a continuar luchando hasta el final. La respuesta de Espartaco es que sí, "la lucha de los esclavos no es simplemente un intento pragmático por mejorar su posición, es una rebelión fundada en el principio de libertad, de forma que, incluso si pierden y todos mueren, su lucha no habrá sido en vano, ya que habrán reafirmado su compromiso incondicional con la libertad"[5]. Al igual que Espartaco, la lucha de los *replicants* se presenta también en *Blade Runner* como una derrota, pero, a la vez, como un éxito en la medida que ilustra la idea inmortal de libertad y emancipación.

NOTAS

1. P. Bourdieu y L. Wacquant: *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.
2. D. Nina (ed.): *Blade Runner: memoria, vigilancia y sujeto desechable,* Ed. Callejón, San Juan, Puerto Rico, 2008.
3. S. Zizek: "Un gesto leninista hoy. Contra la tentación populista", en S. Budgen, S. Kouvelakis y S. Zizek (eds.), *Lenin reactivado*, Akal, Madrid, 2010, pág. 82.
4. Marx rechazó abiertamente el determinismo histórico. En sus *Tesis sobre Feuerbach* (1845), concretamente en la tesis tercera, Marx incide en el tema del determinismo materialista y señala: "La doctrina materialista que pretende que los hombres son el producto de las circunstancias y de la educación y que, por consiguiente, hombres cambiados son el producto de otras circunstancias y de una educación cambiada olvida que son precisamente los hombres quienes modifican las circunstancias, y que es preciso educar al educador mismo". Y en la tesis octava: "Toda vida social es esencialmente práctica". Todos los problemas hallan "su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esta práctica" (K. Marx: "Tesis sobre Feuerbach", en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, Progreso, Moscú, 1955, t. II, págs. 426-428). No obstante, el hecho de que Marx fusionara todas las diferentes y ricas dialécticas de la sociedad capitalista que de manera brillante describe y analiza a lo largo de toda su obra: la dialéctica revolucionaria (de la *Ideología Alemana*, el *Manifiesto Comunista* o *El capital*), la dialéctica de las clases (del *Manifiesto Comunista*, la *Lucha de clases en Francia*, el *18 brumario de Luis Bonaparte* o *la Guerra civil en Francia*), la dialéctica de la superación de las alienaciones (de los *Manuscritos económico-filosóficos* o *El capital*) y la dialéctica de las contradicciones económicas (de la *Contribución a la crítica de la economía política* o *El capital*); en la llamada dialéctica histórica como algo que prevalece sobre los demás movimientos dialécticos, provocó que Marx terminara por no poder separar su dialéctica de un

carácter unidireccional ascendente. Asimismo, esta prevalencia de la dialéctica histórica sobre las demás es la que ha provocado, posteriormente, el surgimiento de interpretaciones reduccionistas y deformadoras de su obra por parte del llamado marxismo dogmático.

5. S. Zizek: *Viviendo el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012, pág. 13.

CAPÍTULO 18
‘TOUT VA BIEN’. ¿QUÉ ES EL COMPROMISO? (A MODO DE CONCLUSIÓN)

RICARDO ROMERO LAULLÓN

Lo único que se necesita para hacer una película es una mujer y una pistola.
Jean-Luc Godard

‘TOUT VA BIEN’ Y LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRÁFICAS

Tout va bien (1972) es hija de una derrota, la consecuencia de un fracaso. Representa —en lo generacional— las cenizas de un mayo del 68 que envejece a pasos agigantados y del que nunca terminamos de saber si iba en serio o se trataba de la pataleta de un puñado de niños bien, y por otra parte —en lo estrictamente personal— la vuelta de Godard al redil de la industria tras su periplo vanguardista con el colectivo Dziga Vertov. Si la victoria del general De Gaulle en las elecciones del 68 simbolizó la ducha de agua fría que congeló los sueños emancipatorios, *Tout va bien* materializa que la izquierda, para vencer (que siempre parte en desventaja), primero tiene que convencer. Con la meta última de seducir al indeciso, al alienado y mutar el sentido común, es preciso utilizar las herramientas del enemigo, Godard cayó en la cuenta demasiado tarde. El nacimiento de *Tout va bien* representa como ningún otro filme que, en la arena política y en la disputa por el poder, no solo vale con buenas intenciones. Y aunque para romper con la tradición publicitaria y darle un tono reivindicativo se anunciara en las páginas de

política y no en la sección de espectáculos (así lo hicieron *Le Monde* y otros), la película comienza con una dramática confesión: primeros planos de cheques correspondientes a las distintas partidas de producción. Godard tarda cinco años en cerciorarse de que el cine (al margen de lo estético y lo político) es sobre todo industria y que, por tanto, para hacer una película hace falta dinero, mucho, por cierto. Pero toda derrota tiene un comienzo.

ORÍGENES Y 'NOUVELLE VAGE'

Godard nace en el seno de una familia burguesa y, tras licenciarse en Etnología, decide romper con todo y trabaja de albañil durante un año en la construcción de una monumental presa con la intención de ahorrar la mayor parte de las nóminas y sufragar así su primera película. Circunstancia que marcaría para siempre (abandonar la comodidad del hogar burgués y lanzarse de cabeza al proletariado) el carácter y la obra del cineasta francés. Con el tiempo y junto a otros autores (Truffaut, Chabrol y Rohmer, principalmente) capitaneó lo que vino a llamarse la *Nouvelle vage* del cine francés. Una nueva ola catapultada a la cima de la modernidad[1] que conoció su pistoletazo de salida en 1959 con obras como *Hiroshima mon amour* (Resnais) y *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut) y que moriría en el famoso mayo francés cuando, en plena ceremonia de inauguración del Festival de Cannes, el bueno de Truffaut boicoteaba el acto y, mediante la ayuda inestimable de Godard, se colgaba de las cortinas para impedir la proyección del filme inaugural ante las atónitas miradas de Carlos Saura y Polansky, así como del público en general. Era intolerable que el festival se celebrara haciendo como que nada ocurría mientras las calles de París y del mundo entero ardían clamando justicia y una nueva sociedad.El desarrollo de la técnica trajo el posterior abaratamiento y de alguna manera una suerte de democratización

del séptimo arte: las cámaras ligeras de 8 mm y 16 mm (formatos no profesionales) y las nuevas emulsiones más sensibles hicieron posible que se rodara sin iluminación artificial, cámara al hombro y en localizaciones naturales. Esta revolución tecnológica, sumada a una política institucional proteccionista, propició un puñado de buenas películas dirigidas por unos tipos excéntricos (venían del mundo de la crítica cinematográfica) que deslumbraron a público y crítica. A las ya citadas *Hiroshima mon amour* y *Los cuatrocientos golpes* tenemos que añadir títulos como *Al final de la escapada* (Godard, 1959), *Jules y Jim* (Truffaut, 1961), *Banda aparte* (Godard, 1964) o *La coleccionista* (1967, Eric Rohmer). Un periodo mágico que de alguna manera acuñó para siempre el concepto "cine de autor"[2] —tan ninguneado y usado a la ligera en estos tiempos líquidos e hijos del relativismo postmoderno— y que catapultó a la cima del celuloide a Jean-Luc Godard. Pero el 68 lo cambió todo.

LA TOMA DE CONCIENCIA

Godard siempre había sido simpatizante de la izquierda transformadora, de hecho escribía en una revista (*Cahiers du cinema*) que se consideró a sí misma marxista-leninista durante los años sesenta y parte de los setenta. El mayo francés lo aceleró todo, había que pasar de la teoría a la praxis y Godard estaba dispuesto a asumir los costes. De alguna forma el cineasta francés ya nos había puesto en preaviso de lo que se avecinaba con su trilogía política formada por *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) y la deliciosa *La chinoise* (1967), pero, dando un giro violento a su carrera e influenciado por la Revolución cultural china, y sobre todo por Dziga Vertov (de hecho bautiza a su colectivo con el mismo nombre del autor soviético), se lanza sin red a la elaboración de una suerte de cine-panfleto

(*ciné-tracks*, siguiendo una idea de Chris Maker) que, estandartes contra la burguesía y el revisionismo, cobran forma en una serie de filmes mudos cuya variación oscila entre los tres y los cinco minutos, y cuya calidad artística es discutible. Versado ya en las miserias del cine directo, en 1969 el colectivo Dziga Vertov se encuentra ya formado y dispuesto a realizar filmes repletos de collages, fragmentos de entrevistas, fotos, dibujos, titulares de periódicos y todo tipo de experimentación visual y sonora. La producción ese año es vertiginosa: en febrero, *British sounds*; en mayo, *Pravda*; en abril-junio, *Vent d'est*; en diciembre, *Lotte in Italia*, todas ellas rodadas en 16 mm[3]. Las películas verán la luz no en salas comerciales, sino en asambleas de estudiantes movilizados, factorías en huelga y comités de acción. En muchas ocasiones Godard y sus compinches (Jean-Henri Roger y sobre todo Jean-Pierre Gorin) ni siquiera rodaban ellos mismos: ponían a los obreros movilizados a filmar sus propias películas, sus entrevistas, su lugar de trabajo, etc. Luego montaban el material filmado por los operarios de la fábrica o el almacén. La idea no era un cine político en su temática (cuya máxima expresión y reconocimiento vendría de la mano de Costa-Gavras y Gilo Pontecorvo), sino la elaboración de un cine político en su composición y realización; *hacer un cine político políticamente*. La productora, el guión a seguir, los actores profesionales, los plazos, la exhibición del filme, etc., son tics y convencionalismos burgueses que condicionan y limitan a los autores, por supuesto colectivos y anónimos (Godard renuncia a su nombre y a su celebridad). Para hacer un cine diferente hay que trabajar de forma diferente.

Por supuesto, y por muy cargados de buenas intenciones que se encuentren los filmes-guerrilla, hace falta presupuesto. La adquisición de fondos se convierte en una variopinta, precaria y urgente tarea, desde particulares como Claude Nedjar o Guido Barcelloni hasta la cadena pública BBC, pasando por estrellas de rock: Godard viaja a Londres para realizar el

documental *One plus One/Sympathy for the Devil* con los Rolling Stones, que no son marxistas-leninistas, pero sí buenos pagadores. Pese a todo, en apenas año y medio, y tras una desenfrenada carrera de obstáculos hacia ninguna parte, el cineasta franco-suizo tira la toalla: hacer cine socialista mediante métodos socialistas cuando se vive bajo relaciones de producción capitalistas es un suicidio político y artístico. La constante angustia para obtener financiación, los innumerables conflictos teóricos, las dificultades para difundir los filmes y las disputas internas en el seno del propio grupo fueron desgastando y minando la ilusión en el proyecto. Nadie puede recriminarles que no lo intentaron. Llega la hora de claudicar y de asumir las limitaciones infranqueables con las que nos topamos cuando queremos modelar lo que el marxismo conoce como superestructura. En cualquier caso, a finales de 1970 Godard concedía una entrevista a *Cinema 70* en la que, tras ser preguntado si creía en la "difusión paralela" de filmes políticos, respondía lo siguiente: "No, no mucho. No predican más que a los convencidos". Ahí queda eso.

VUELTA A LA INDUSTRIA CON 'TOUT VA BIEN'

Habíamos dicho que la película comienza con una dramática confesión, los primeros planos de cheques correspondientes a las distintas partidas de producción que van siendo firmados. Confesión o profundo ejercicio de autocrítica, resulta impactante que el regreso al cine comercial se haga mediante una resignación tan brillantemente moderna; si Bergman con sus actores mirando a cámara rompía el hechizo de la representación para recordarnos que se trata de una película, Godard hace lo propio y se zambulle en una vanguardia efectiva y producente (esta vez sí) para recordarle al espectador que todo es una farsa, que no hay trampa ni cartón, que sin el vil metal por delante las películas están condenadas. Y para que dicha inversión funcione hay que contar con estrellas populares. Inteligente (o muy cínico)

Godard ofrece los papeles protagonistas a Yves Montand y Jane Fonda, respectivamente. Montand es un declarado izquierdista que, además, ha trabajado en filmes ya de culto como *Z* o *Estado de sitio* (Costa-Gavras). Fonda, por su parte, es una de la musas del movimiento antiguerra de Vietnam en Estados Unidos; ha sido detenida (la famosa foto policial con el puño en alto) y la derecha más recalcitrante la ha bautizado como Miss Saigón tras posar a pie de batería antiaérea con guerrilleros del Vietcong. Godard entiende que los "no convencidos" prefieren ver el bello rostro de Jane Fonda y no a Pierre, el anónimo operario que entrevista al resto de soldadores en la acería. Montand es un realizador de cine publicitario, Fonda da vida a una periodista norteamericana corresponsal en París. A ambos la revuelta del 68 les ha hecho escorarse en sus posiciones más y más a la izquierda. Cuando acuden a entrevistar al patrón de la fábrica de embutidos Salumi, quedan atrapados en la ocupación que los obreros llevan a cabo tras declarar la huelga indefinida. La fábrica y sus oficinas se convierten en un camarote de los hermanos Marx (en ocasiones el plano general de los distintos habitáculos y habitaciones recuerda notablemente al tebeo *13 Rue del Percebe*), un dulce caos que limita "con el cine ópera o cine-ballet"[4]. Ocupación que sirve de excusa para dar voz a tres personajes clave en el conflicto laboral y político. Por una parte, el patrón de la fábrica, indudablemente en su papel de empresario; por otra, tenemos al sindicalista de la CGT en su papel de intermediario frente a la espontaneidad temeraria del proletariado (ajuste de cuentas de Godard con el PCF y su postura reformista y de contención ante la revuelta del 68). Por último nos encontramos con el obrero anónimo, el verdadero héroe de la clase obrera que recela tanto del patrón como del sindicalista vendido.La segunda parte del filme se centra en la crisis de pareja de la periodista y el publicitario (al fin y al cabo es una historia de amor). Se cuestionan a sí mismos cuán auténticas

son sus posiciones y cuánto hacen o podrían hacer desde sus actividades profesionales. Godard ha entendido la lección y sabe que para vencer al enemigo hay que usar sus armas y moverse en el mismo terreno. Declara en *Le Monde*: "Tomar la ofensiva hoy es hacer *Love Story*, pero de otro modo. Es decir: van a ver ustedes una película de amor con sus estrellas favoritas (Montand y Fonda en este caso). Se quieren y discuten entre sí como en todas las películas. Pero lo que les separa o les reúne lo nombramos: es la lucha de clases"[5].

La película cuenta con más de un momento memorable, como la escena en la que un policía antidisturbios persigue a dos obreros hasta que estos reflexionan y se preguntan por qué corren si ellos son dos y el policía uno[6]. Inmediatamente se dan la vuelta y comienzan a correr en dirección al policía hasta atraparlo y pisotearlo. Todo desde un tono ciertamente cómico, salto de racord incluido. Pero ¿no es profundamente cómico que una minoría gobierne sobre una mayoría incapaz de unir sus fuerzas para liberarse de la explotación y el sometimiento? En el fondo pensamos que sí, es profundamente [tragi]cómico.Pero si una escena merece nuestra atención es aquella en la que, con un manejo soberbio de los *travellings* laterales, Fonda se encuentra en el enorme centro comercial (que dirían Lendakaris Muertos) que ha sustituido a la vieja plaza del pueblo en la que el cliente elegía qué comprar: los uniformados guardias jurados obligan a los clientes a consumir y les llenan el carrito a la fuerza de todo tipo de productos, desoladora metáfora de la sociedad de consumo y su publicidad llevada al límite. Godard más postmoderno que nunca.Obviamente, *Tout va bien* y el retorno de Godard al redil de la industria tras el periplo vanguardista-militante abre un debate urgente.

VANGUARDIA (SEAMOS CONSECUENTES) 'VERSUS'

'REALPOLITIK'

Dice Umberto Eco que "sea cual sea la disposición crítica con la que se vaya a ver *Love Story*, haría falta tener un corazón de piedra para no conmoverse con ella y echarse a llorar. Y aun teniendo un corazón de piedra, probablemente no podríamos librarnos de pagar el tributo emotivo que exige la película. Y ello por una razón sencillísima, a saber: que las películas de este tipo han sido concebidas para hacer llorar. Y por lo tanto *hacen llorar*. La química no falla"[7]. Y podemos ponernos a analizar los motivos por los cuales (influencia de los *mass media*, ideología dominante, construcciones culturales, etc.) *Love Story* hace llorar y, en cambio, un film en 16 mm con saltos narrativos, experimentación visual y sonora y obreros con la cámara al hombro grabando cómo aprietan tuercas sus compañeros nos parece tan poco atractivo. Eso puede resultar muy interesante para el debate académico y teórico, pero nos sirve de muy poco para construir hegemonía y llegar más allá de los "ya convencidos". Además, y por cierto, ya va siendo hora de transformar el mundo y de dejar de interpretarlo eternamente. Nunca está de más acudir a la célebre tesis once. Lo inteligente, la verdadera estrategia es servirse del arma del enemigo, moverse en el terreno del enemigo y, como bien se confiesa Godard, "hacer un *Love Story* con lucha de clases". De ahí el valor de *Tout va bien*, sin olvidar que *Tout va bien* sirve para ese periodo histórico concreto, con sus particularidades, sus códigos y las cenizas todavía humeantes del mayo francés. Hoy habría que adaptarse a los tiempos que desgraciadamente nos ha tocado vivir y ubicar la acción en un restaurante de comida rápida o en un desahucio con la Plataforma de Afectados por la Hipoteca de fondo. Y si tenemos a estrellas del celuloide para la película sería genial. Y si además contamos con tres millones de euros para su promoción, mejor todavía. El límite es el cielo. Claro que siempre podemos rodar con una cámara digital, con dos estudiantes de arte dramático que ni

siquiera sus madres saben que se dedican a la interpretación y posteriormente hacer tres pases de la película: uno en la facultad, otro en la sede de la CGT y otro en casa con la novia tras contarle lo maravilloso que ha sido hacer cine socialista y lo emocionante que era decidir cada plano en asamblea y por consenso. En realidad el cine es un medio de comunicación de masas, por tanto, no se encuentra ajeno a la cuestión del poder y la política: el que quiera tomar el poder sin caer en contradicciones que se quede en casa. O que se aparte. El cine, a diferencia de otras manifestaciones culturales, no puede ser ejercido de forma inmediata o de forma altruista (salvo raras excepciones). La producción de una película implica una enorme inversión de tipo económico: electricistas, carpinteros, decoradores, publicistas, técnicos de imagen, luz y sonido, actores… Mientras que para escribir una novela tan solo es necesaria una máquina de escribir o para pintar un cuadro pinturas y un lienzo, la creación de un filme no se encuentra al alcance de cualquiera por mucha voluntad que tenga para ello. Son necesarios ciertos conocimientos mínimos de carácter técnico (al margen y además de los artísticos) indispensables para su composición. Ni siquiera alguien con mucho dinero sería capaz de crear una película por nefasta que fuera sin conocer el funcionamiento de la cámara, de la mezcla de sonido o del proceso de montaje[8]. Por todo ello, y dada su naturaleza técnica y tecnológica vinculada a una serie de conocimientos específicos y comerciales, el cine es un arte, una industria, una tecnología y un vehículo ideológico de carácter netamente *burgués*. El cine, como medio de comunicación de masas, pertenece esencialmente a la esfera de la superestructura (ideas, ideología, conciencia) y se encuentra determinado de forma absoluta por las fuerzas económicas. Por tanto es uno de los motores de cambio, pues ayuda a instaurar la hegemonía y poder de la burguesía, reproduciendo su ideología. En consecuencia se utilizará para impedir el avance de la clase obrera,

convirtiéndose en la negación de la misma. Circunstancia que se manifiesta tras comprobar que la mayoría de elipsis temporales en los filmes sirven para esconder el mundo del trabajo y sus efectos. Si el cine pretendiera mantener una relación directa con la realidad de la vida humana teniendo en cuenta que la actividad laboral ocupa más de la mitad del día, sería lógico que dicha actividad laboral se viera reflejada en proporción. En realidad, y como todos sabemos, no sucede así. Con las filmotecas y los archivos en la mano, solo una ínfima parte está dedicada a aquello que ocupa la mayor parte del tiempo consciente del ser humano: su trabajo[9]. Tanto es así que a las películas que optan por ser proporcionales se les cuelga la etiqueta de "sociales", "políticas" o, peor si cabe, "de autor". Lo que las hace salir en clara desventaja. Por ello no es de extrañar que multitud de películas concluyan sin saber cómo se ganaban la vida los protagonistas. El género en cuestión acentúa más si cabe este tipo de elipsis casi surrealistas. ¿A qué se dedicaba Elsa en *Casablanca*? ¿Costurera?, ¿secretaria?, ¿maestra? Como buena fémina, se dedicaba a amar a los hombres sin mesura, primero a Rick, luego a Lazzlo, después de nuevo a Rick. La cuestión del género y la reproducción del modelo patriarcal de sociedad que aparece en los filmes es solo la punta del iceberg: el cómo la ideología dominante se manifiesta y reproduce en las películas es una cuestión extremadamente compleja, puesto que en la mayoría de las ocasiones se hace de forma inconsciente, de manera no intencionada. Obviamente, Michael Curtiz no ocultó el oficio de Elsa consumando un plan secreto destinado a negar la representación de la clase obrera y así perpetuar la posición de la burguesía industrial; sencillamente, la vida laboral de Elsa no es relevante para la historia. La gente va al cine a evadirse, no a verse reflejada, la rutina es aburrida. La misión del autor comprometido, por tanto, debe ser la de entretener. Una vez seducido el espectador y con sus defensas bajas (es decir, cuando se relajan años de

influencia de la ideología dominante vía innumerables construcciones culturales), soltar su discurso comprometido. Nadie lo podía haber descrito mejor: *hacer un Love Story con lucha de clases.* Títulos tan dispares y separados en el tiempo como *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1986), *Mi nombre es Joe* (Ken Loach, 1998) o *Una jornada particular* (Ettore Scola, 1977) lo consiguen.Se trata se aprovechar las grietas, los rescoldos, las fisuras del sistema. El debate no es vanguardia *versus realpolitik*, la vanguardia artística (pintura, cine, literatura, teatro...) es un término demasiado manoseado en estos tiempos tan volátiles y estúpidos como para prestarle atención. El debate ni siquiera existe ya: sencillamente necesitamos cine de calidad comprometido, lo demás es puro debate teórico que, como suele suceder en estos casos —al no salir de lo estrictamente académico—, no moldea lo más mínimo el imaginario colectivo y por ende no altera las condiciones de vida de las personas. Por tanto se convierte en vital la necesidad de una vanguardia masiva (permítaseme la paradoja) que deslumbre y humille a la cultura de masas occidental, una vanguardia que saque los colores a los círculos intelectuales serviles con el poder, un golpe en la mesa que muestre al enemigo que el servirse de la industria no tiene por qué significar un empobrecimiento cultural y vender más palomitas que entradas, como sucede con la mayoría de filmes. *Lo queremos todo*, gritan las pancartas en las manifestaciones. Efectivamente: queremos una vanguardia masiva que entretenga, que seduzca y que emocione. ¿Es mucho pedir? En absoluto, después de todo, pese a sesudos y exhaustivos análisis en torno a su simbolismo, sus metáforas, su montaje de atracciones… ¿qué obrero no entiende de forma clara películas como *La huelga* o *El acorazado Potemkin*? Probablemente el obrero menos cualificado, el último escalafón de la cadena productiva, saborea de una forma especial y concreta dichos filmes, una percepción particular que el intelectual cultivado que jamás cogió una llave

inglesa podrá saborear nunca. Podrá disfrutarla en otros aspectos más elevados como el técnico, el simbólico o el político, pero jamás saboreará ese odio de clase primitivo y casi genético, ya que, en la mayoría de las ocasiones, el erudito y el intelectual es de origen burgués. Ahí reside la grandeza de Eisenstein y aquí nos damos con el nudo gordiano de todo este embrollo: es capaz de emocionar al más instruido de los expertos y conmover y despertar el odio y la conciencia de clase en el más bajo y menos cualificado de los obreros. Pero, amigo, estos atributos están a la altura de muy pocos: el John Ford de *Las uvas de la ira*, el Fritz Lang de *M, el vampiro de Düsseldorf*, el Chaplin de *Tiempos modernos* o *El gran dictador*, el Buñuel de *Los olvidados*... ¿Ves como sí se puede? La gran paradoja y la farsa de la vanguardia es que nadie sabe explicar cómo es posible que *El acorazado Potemkin* —obra cumbre de la modernidad y probablemente una de las películas más destripadas y analizadas de la historia por todo tipo de eruditos y catedráticos— sea el paradigma de la vanguardia cinematográfica cuando a su vez se trata de una película de encargo destinada al visionado masivo por las multitudes. No es de extrañar que los cafres genetistas soviéticos extrajeran el cerebro de Eisenstein tras su muerte y lo mantuvieran en formol en vista a un más que probable experimento de tipo *frankenstiano* que al parecer por fortuna nunca se llevó a cabo. El bueno de Godard durante su etapa militante se aferró al objetivismo realista, al cine no actuado de Vertov y renunció a Eisenstein, al que tachó alegremente de burgués. La diferencia entre *El hombre de la cámara* y *El acorazado Potemkin* es que la primera vaciaría un cine de barrio a los cinco minutos, hasta es probable que algunos espectadores pretendieran incendiarlo como medida de presión para recaudar el dinero de su entrada. Tras *Film socialisme* (Godard, 2010) deducimos que el ejercicio de autocrítica con *Tout va bien* no fue tan sincero como pudiera parecer. Pero a Godard se lo perdonamos, fue él quien nos mostró a Jean

Seberg vendiendo el *New York Herald* por las calles de París, maldita sea. El cine es magia, misterio insondable y sentidos desatados. Parafraseando al director de *Pierrot el loco*: "El cine nunca ha sido más que una leyenda. No se puede coger con la mano, no es un libro. Uno puede meterse *Ana Karerina* en el bolsillo, pero no a Greta Garbo".Vayan mucho al cine.

NOTAS

1. La *Nouvelle vage* se llevó los laureles, pero afirmamos convencidos que la cumbre de la modernidad cinematográfica se produjo antes de la mano de autores como Buñuel, Orson Wells o Igmar Bergman. En realidad, la *Nouvelle vage* francesa fue el niño mimado europeo; por la misma época Glauber Rocha daba forma al *Cinema novo* brasileño y Fernando Solanas teorizaba el Cine de liberación o Tercer cine. Por su parte, el *Free cinema* inglés (anterior en el tiempo) arrojó también planteamientos más radicales tanto en lo estético (tono documental y realismo) como en lo político (cine marcadamente social y obrerista) que la *Nouvelle vage*.
2. El debate sigue abierto y el concepto en sí es harto discutible. Asumir que la *Nouvelle vage* normalizó el término sería reducir a meras herramientas de los grandes estudios a autores de la talla de John Ford, Billy Wilder o Fritz Lang. Aquí reside la grandeza y la gran paradoja del cine clásico; pese a rodar las películas con la misma lógica fordista de una cadena de montaje de automóviles (con su división del trabajo, sus plazos, su número de unidades, etc.) consiguieron firmar verdaderas obras maestras que deslumbraron en lo estético; con un cine de masas influenciado por el expresionismo alemán (*M, el vampiro de Düsseldorf* o *La mujer del cuadro,* de Fritz Lang), en lo puramente narrativo; con la introducción de la *voz en off* o técnicas como el *flashback (El crepúsculo de los dioses* o *Perdición,* de Wilder, y *Ciudadano Kane,* de Welles), y por último en lo político/cultural; recordemos que los filmes de Ford fueron los primeros en *humanizar* a los indios, por primera vez *el Otro* tenía una representación. Por todo ello, el concepto de autor en el cine tiene esa elasticidad, pero la historia la escriben los vencedores y en el imaginario colectivo siempre estará considerado mucho más film "de autor" *Banda Aparte* que *La diligencia*. Nos aventuramos a afirmar que uno de los motivos por los cuales Europa se hizo con la hegemonía del término es la influencia del intelectualismo-academicismo como ideología; mientras que John Ford era un borracho que jugaba a los bolos en su tiempo libre, Jean-Luc Godard era un teórico, un erudito crítico cinematográfico que leía a Mao, practicaba el amor libre y soñaba con un cine al margen de la todopoderosa industria del entretenimiento. Quizá lo que algunos no saben es que la *Nouvelle vage* en su totalidad reivindicaba el cine clásico de forma casi fundamentalista, ahí quedan los escritos de Bazin o la entrevista de Truffaut a Hitchcock.
3. V. Sánchez Biosca: *Cine y vanguardias artísticas*, Paidós, Barcelona, 2004.
4. Román Gubern: *Godard polémico*, Tusquets, Barcelona, 1974.
5. Ibíd.

6. Godard olvida que el policía va armado con una pistola, pero se lo pasaremos por alto y aceptaremos la alegoría.
7. Umberto Eco: *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Debolsillo, Barcelona, 2012.
8. Sin contar con las excentricidades de Andy Warhol y su "cine", como grabar a un amigo durante ocho horas mientras duerme. Sinceramente, no me extraña que atentaran contra su persona.
9. José Enrique Monterde: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Textos, Valencia, 1997.

SOBRE LOS AUTORES

Cristina Castillo Sánchez

Politóloga, agente de Igualdad y experta en Género por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, empezó como becaria en la Subdirección de Estudios y Cooperación del Instituto de la Mujer y alternó sus estudios con trabajos de Técnica de Igualdad en la empresa privada y en organizaciones sindicales. Actualmente colabora con cooperativas especializadas en género en el desarrollo de contenidos y talleres sobre feminismo.

Jaime Ferri

Doctor por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la misma universidad, diplomado en Derecho Constitucional y Ciencia Política por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y en Derecho de las Comunidades Europeas por el mismo centro; además tiene el título de Especialista en Mediación por la UCM y posee el diploma en *Theory and tools of the Harvard Negotiation Project* CMI-Harvard University. Profesor titular del Área de Ciencia Política y de la Administración, en la actualidad es vicedecano de Estudios y Asuntos Económicos. También ha trabajado, como jefe de campo, en DATA S. A. y como Técnico de Administración Especial-Sociólogo en el Ayuntamiento de Madrid. Imparte docencia en universidades europeas y latinoamericanas y ha publicado libros y numerosos artículos, además de ser coordinador de diversas publicaciones.

Adoración Guamán Hernández

Profesora titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social en la Universitat de València, es

doctora en Derecho por las Universidades de València y París X-Nanterre. Su ámbito actual de trabajo y estudio son las consecuencias de la crisis económica sobre la regulación del trabajo y los derechos de las y los trabajadores. Colabora habitualmente con distintos movimientos sociales y sindicales y ha desarrollado la tarea de análisis, crítica y difusión de los contenidos de las sucesivas reformas laborales y de sus efectos. Entre sus últimas publicaciones destaca la monografía escrita con Héctor Illueca titulada *El huracán neoliberal, una reforma laboral contra el trabajo* (2012) y la coordinación del libro *Educación Pública, de todos para todos: las claves de la marea verde*.

Pepe Gutiérrez-Álvarez

Activista social, divulgador cultural y cineclubista viejo, autor de diversos estudios sobre historia social, ha publicado retratos de John Reed, Jack London o Lev Tolstói que comprendían sendos estudios filmográficos. Es autor de *En nombre del padre y del hijo. El cine y la Biblia* y de *Lo que aprendí del cine. Las memorias de un cinéfilo pobre*, que, de alguna manera, complementa sus *Memorias de un bolchevique andaluz*.

Pablo Iglesias Turrión

Profesor de Ciencia Política en la Universidad Complutense de Madrid, por la que se doctoró en 2008 (con mención doctor europeus). Tras licenciarse en Derecho (2001) y Ciencia Política (2004, premio extraordinario), fue investigador visitante en la UNAM de México, la Universidad de Glasgow, la Universidad de California-Riverside, el Instituto Universitario Europeo de Florencia y la Universidad de Cambridge. Es asimismo máster en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid en la especialidad de Estudios Culturales (2010) y máster of Arts in Communication por el European Graduate School (2011), donde fue alumno de Slavoj Zizek, Giorgio Agamben, Michael J. Shapiro, Judith Butler, Jacques Rancière y Michael Hardt, entre otros. Ha publicado media docena de libros y decenas de artículos y ponencias académicas. Además de su labor como investigador y docente, es presentador de televisión, creativo de *spots* políticos y colabora como articulista con el diario *Público*. [Web personal: www.pabloiglesias.org]

Héctor Illueca Ballester

Doctor en Derecho e inspector de Trabajo y Seguridad Social, profesión que ejerce desde 2004, participa habitualmente en sistemas extrajudiciales de solución de conflictos laborales y ha sido árbitro en materia de elecciones sindicales durante los años 2005-2009. Es autor, junto a Adoración Guamán, del libro *El huracán neoliberal: una reforma laboral contra el trabajo* (2012), en el que estudian críticamente los cambios percibidos en la configuración del Derecho del Trabajo desde la irrupción del neoliberalismo. Además, desde 2005 imparte diversos cursos y seminarios sobre diferentes materias vinculadas al ámbito de los derechos sociales y políticas públicas. Articulista habitual en distintos medios, mantiene posiciones críticas sobre la desregulación del mercado de trabajo y la política económica neoliberal.

Jesús Izquierdo Martín

Profesor en la Universidad Autónoma de Madrid, ha pasado por distintas universidades nacionales y extranjeras cargado con la pregunta sobre los usos cívicos del pasado y con la esperanza de que el conocimiento del pretérito sirva para hacer extraño lo familiar. Ha rastreado los usos modernos de algunos de los conceptos con los que significamos el mundo, los fundamentos sociales de las conductas individuales, las maneras de elaborar historiográficamente episodios traumáticos, la trágica precariedad de toda identidad o las formas de construir ciudadanía a través de la enseñanza de la historia. Entre sus obras individuales o colectivas cabe destacar *El rostro de la comunidad* (2001), *La guerra que nos han contado* (2006) y *El fin de los historiadores* (2008).

Jesús Lima Torrado

Profesor titular de Filosofía del Derecho y Filosofía Política en la Universidad Complutense de Madrid (UCM), es director del Área de Derechos Humanos del Instituto Complutense de Estudios Jurídicos Críticos de la UCM, investigador de IEPALA y director del Fórum Internacional de Derechos Humanos. Autor de numerosos trabajos sobre Derechos Humanos, Teoría del Derecho e Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado, es creador y director del Seminario Complutense Internacional "Cine y Derechos Humanos".

Rubén Martínez Dalmau

Profesor titular de Derecho Constitucional en el Departamento de Derecho Constitucional y Ciencia Política de la Universidad de Valencia, ha sido investigador en temas europeos del Polo Europeo Jean Monnet, dependiente de la Comisión Europea. Ha trabajado en varias líneas de investigación, dedicadas especialmente a la legitimidad democrática, y ha centrado su interés en los procesos constituyentes, principalmente los latinoamericanos. Fue asesor de la Asamblea Nacional Constituyente en Venezuela (1999), de la Asamblea Constituyente de Bolivia (2006-2007) y de la Asamblea Constituyente de Ecuador (2008). Participó en las comisiones técnicas de redacción de las tres asambleas constituyentes.

Miguel Ángel Martínez

Licenciado en Sociología (UCM) y doctor en Ciencia Política (Universidad de Santiago de Compostela), actualmente es investigador Ramón y Cajal y profesor de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento Sociología II, Ecología Humana y Población). Sus áreas de investigación preferentes son la sociología urbana, las metodologías de participación y los movimientos sociales. La mayoría de sus publicaciones están accesibles en: www.miguelangelmartinez.net

Juan Carlos Monedero

Licenciado en Ciencias Políticas y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, hizo sus estudios de postgrado en la Universidad de Heidelberg (Alemania) y ha sido profesor invitado en el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Humboldt de Berlín (dirigido por el profesor Claus Offe). También ha sido profesor visitante en la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina), la Universidad Nacional de Medellín (Colombia), la Universidad Iberoamericana de Puebla (México), la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), así como en las Universidades Bolivariana y Central de Venezuela, donde ha impartido conferencias, seminarios y cursos regulares. Su tesis doctoral sobre el hundimiento de la República Democrática Alemana recibió la calificación de sobresaliente cum laude. Actualmente es profesor titular de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad

Complutense de Madrid. [Web personal: http://www.juancarlosmonedero.org]

Jorge Moruno

Sociólogo, escritor, precario. Coautor de varios libros sobre el 15-M, escribe en el diario *Público*, pero empezó a publicar artículos en el blog larevueltadelasneuronas.com mientras estaba en paro, utilizando la prestación por desempleo como una renta que libera tiempo y mente; usándola para eso mismo que tanto critica a la patronal. Actualmente intenta compaginar sus estudios e investigaciones sobre las relaciones laborales y sus alternativas, junto con los trabajos que le van saliendo mientras espera y aspira a que el miedo cambie de bando. [@Jorgemoruno]

Albert Noguera Fernández

Profesor de Derecho Constitucional en la Universidad de Extremadura y profesor consultor de Derecho Constitucional en la Universitat Oberta de Catalunya, es autor de varias monografías y publicaciones sobre derechos sociales, procesos constituyentes y constitucionalismo latinoamericano, democracia y Justicia Constitucional, sociología jurídica y la teoría del Estado.

Sara Porras Sánchez

Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), realiza estudios de doctorado en el Programa de Conflicto Político y Procesos de Pacificación de dicha universidad. También ha realizado varias investigaciones sobre género y feminismo en el marco de su trabajo en la Oficina de Igualdad de Género de la UCM y el Instituto de Investigaciones Feministas de la misma universidad.

Carlos Prieto del Campo

Militante de los movimientos sociales europeos y miembro de la Universidad Nómada y de la Fundación de los Comunes, es editor de la edición en castellano de la *New Left Review* y director de la colección "Cuestiones de antagonismo" entre 2000 y 2011. Licenciado en Derecho por la UNED, doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y funcionario

del Ministerio de Economía y Hacienda, ahora trabaja en el Instituto de Altos Estudios Nacionales en Quito, Ecuador.

Paloma Román

Doctora en Ciencias Políticas, es profesora titular y directora del Departamento de Ciencia Política y de la Administración II de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. Docente e investigadora principalmente en el campo de la política comparada y los sistemas políticos, ha sido profesora visitante de distintas universidades españolas y extranjeras y es autora y coordinadora de libros, artículos en revistas especializadas, artículos divulgativos y artículos de prensa, publicados tanto en España como en extranjero, entre los que se cuentan: *Sistema político español, política comparada* (junto a C. Laiz), *Sistemas políticos de la Unión Europea* (junto a R. Cotarelo y J. Maldonado), *Los movimientos sociales. Utopía y realidad* (junto a J. Ferri), *Pobreza, mujeres y medio ambiente* y *Manual de cooperación al desarrollo* (junto a Lorenzo Fernández Franco).

Ricardo Romero Laullón

Estudiante de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y vocalista en la formación Los Chikos del Maíz (grupo de hip hop político que ha recorrido el Estado español y países latinoamericanos como Venezuela o Colombia), ha colaborado en distintos proyectos audiovisuales (cortometrajes, documentales, videoclips…) y es articulista habitual en el portal Kaosenlared o la revista mexicana *Refundación*. Así mismo, ha ofrecido charlas y ha participado en foros y encuentros de la izquierda extraparlamentaria. En la actualidad se encuentra inmerso en el proyecto musical Riot Propaganda mientras ultima la publicación de su primer libro: *Memorias marxistas de Los Chikos del Maíz y otras excentricidades pop.*

Pablo Sánchez León

Historiador de formación, ha desarrollado su trabajo como investigador reflexionando sobre las relaciones entre las ciencias sociales, las humanidades y el conocimiento acerca del pasado. Es coeditor de los libros *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI* (Madrid, Siglo

XXI, 2007) y *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008* (Madrid, Los Libros de la Catarata, 2010). Ha sido *visiting fellow* en el Center for Social Theory and Comparative History (UCLA) y *visiting professor* en Sabanci University (Estambul). Ha trabajado como investigador en el CSIC, la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente es investigador en la Universidad del País Vasco, donde trabaja sobre semántica y praxis de la ciudadanía en la España contemporánea. Es miembro fundador de la Asociación Contratiempo (Historia y Memoria) [www.contratiempohistoria.org].

Gemma Ubasart-Gonzàlez

Doctora en Ciencia Política e investigadora del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas de la Universitat Autònoma de Barcelona, sus temas de interés son el gobierno local, los regímenes de bienestar, los movimientos sociales y la criminología. Actualmente trabaja como asesora en la Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo del Gobierno del Ecuador.

Índice

TERCERA EDICIÓN

Pablo Iglesias Turrión (ed.)

CUANDO LAS PELÍCULAS VOTAN

LECCIONES DE CIENCIAS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE



